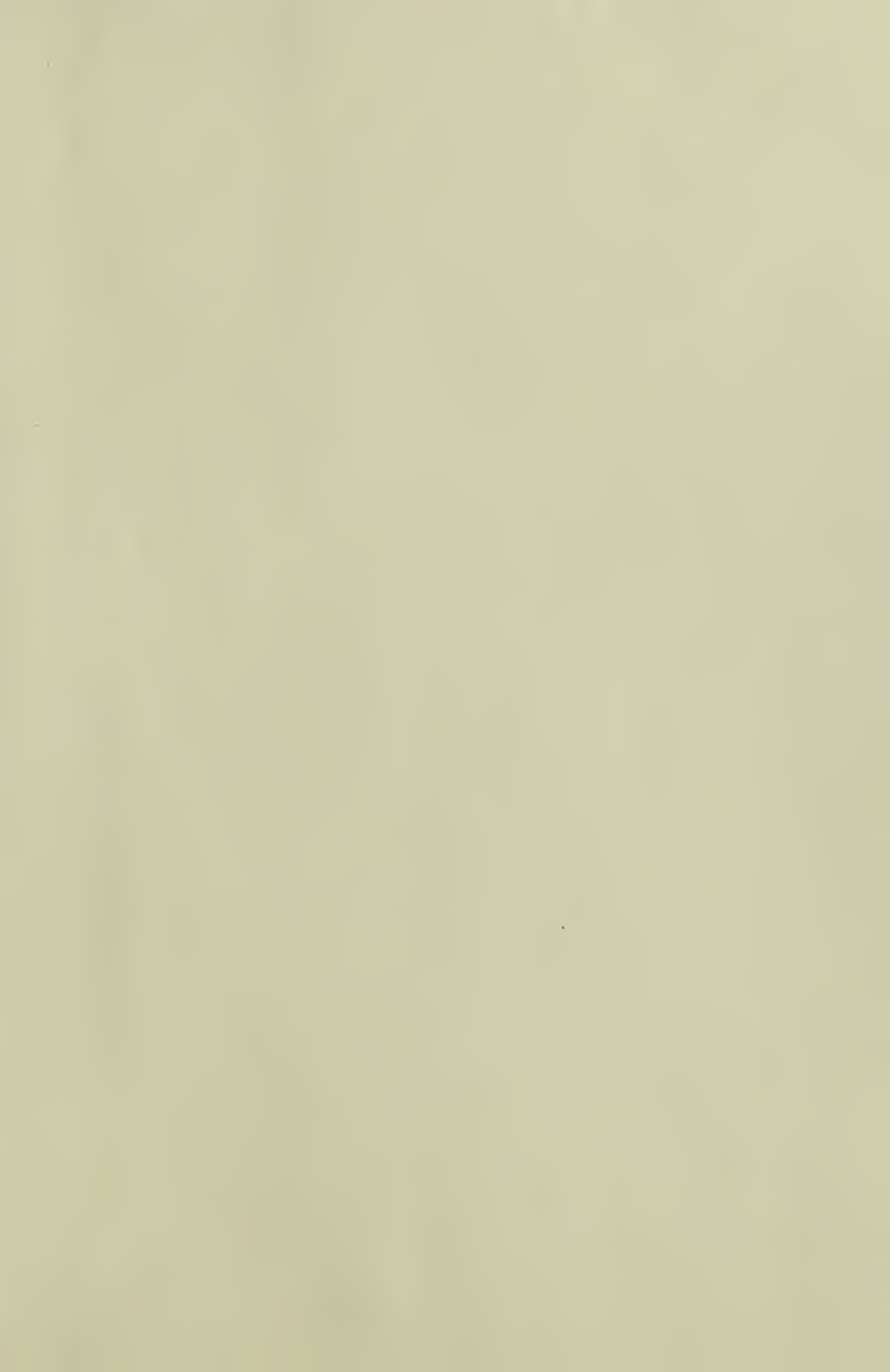
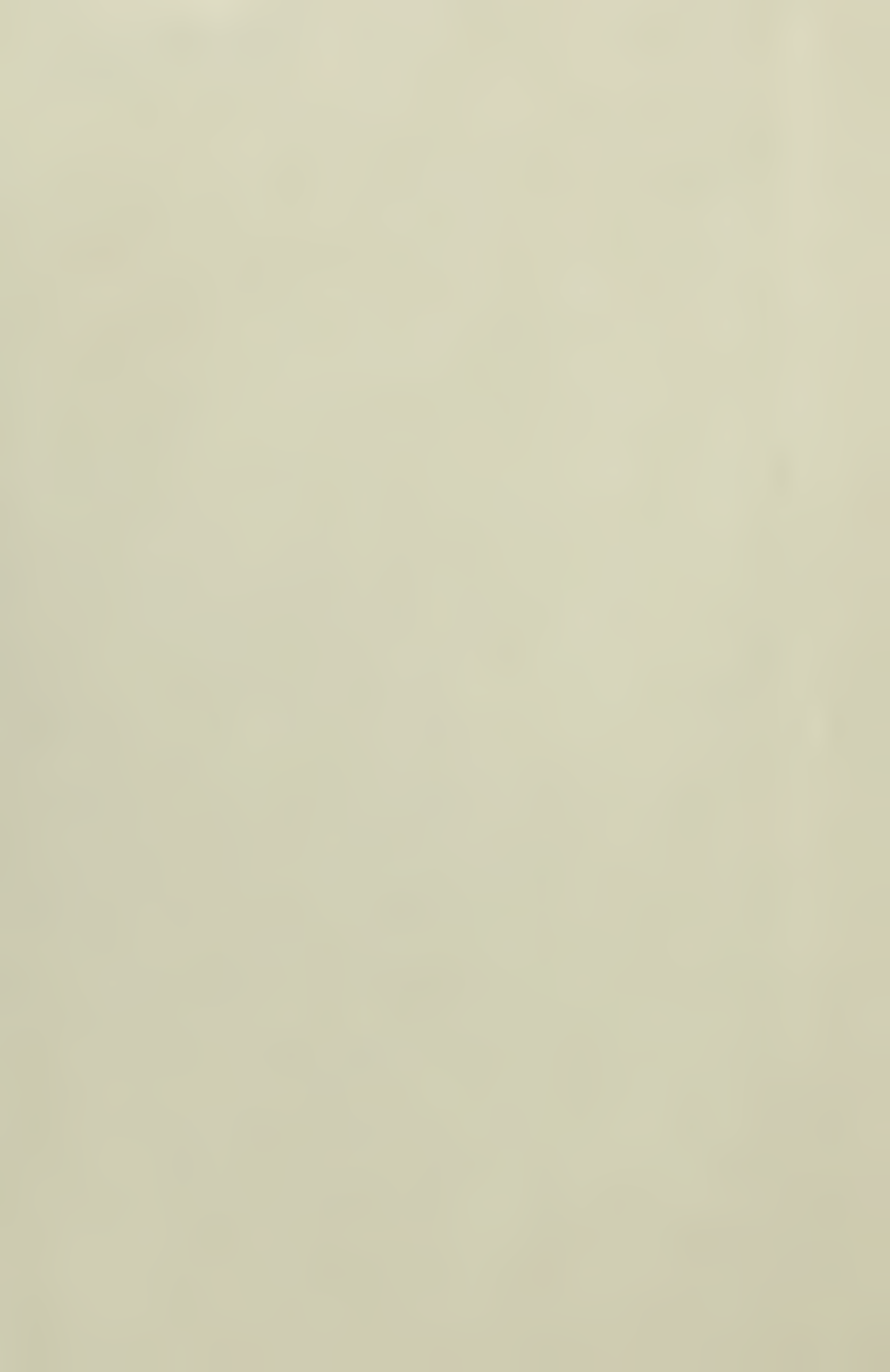
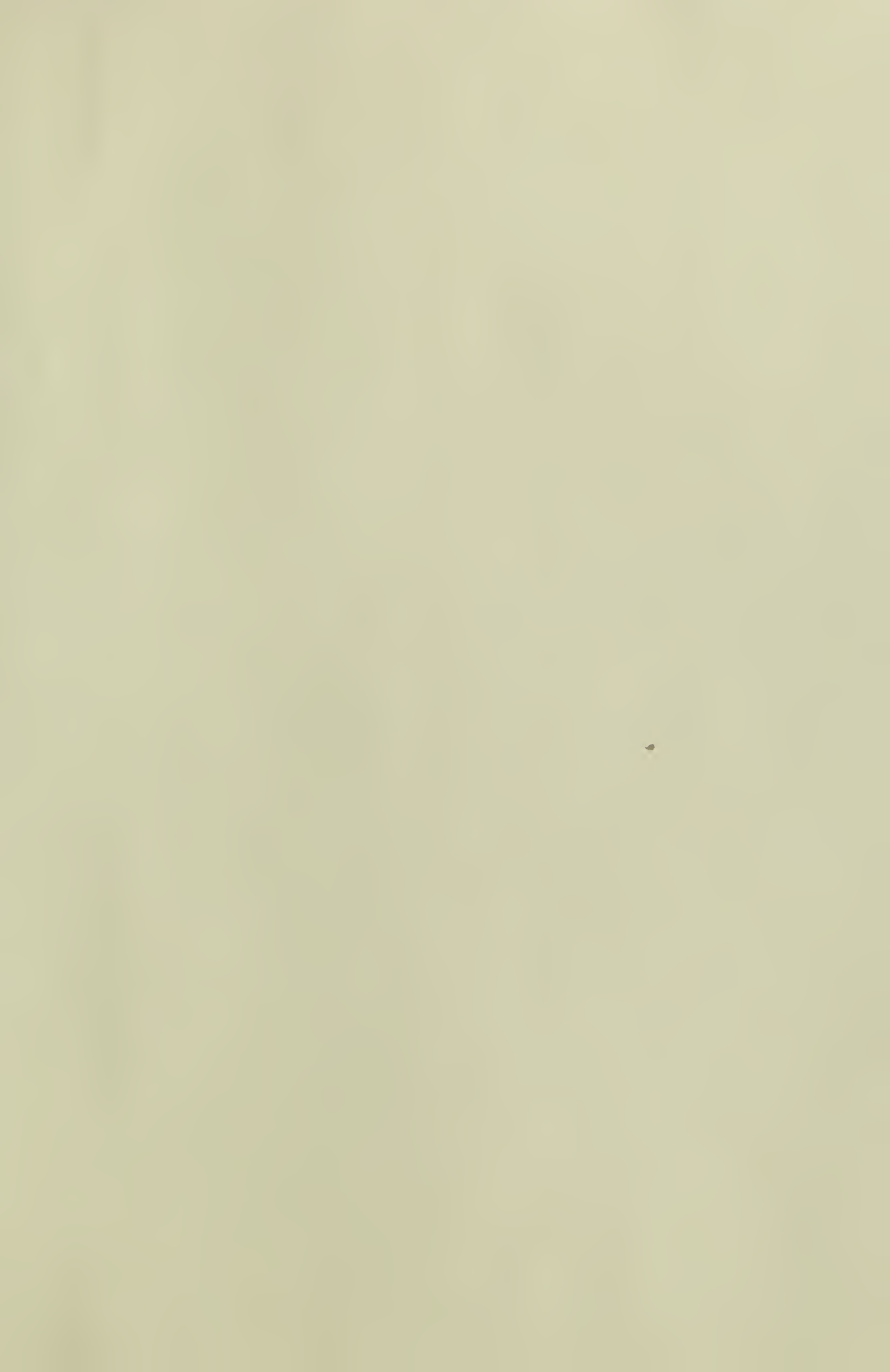
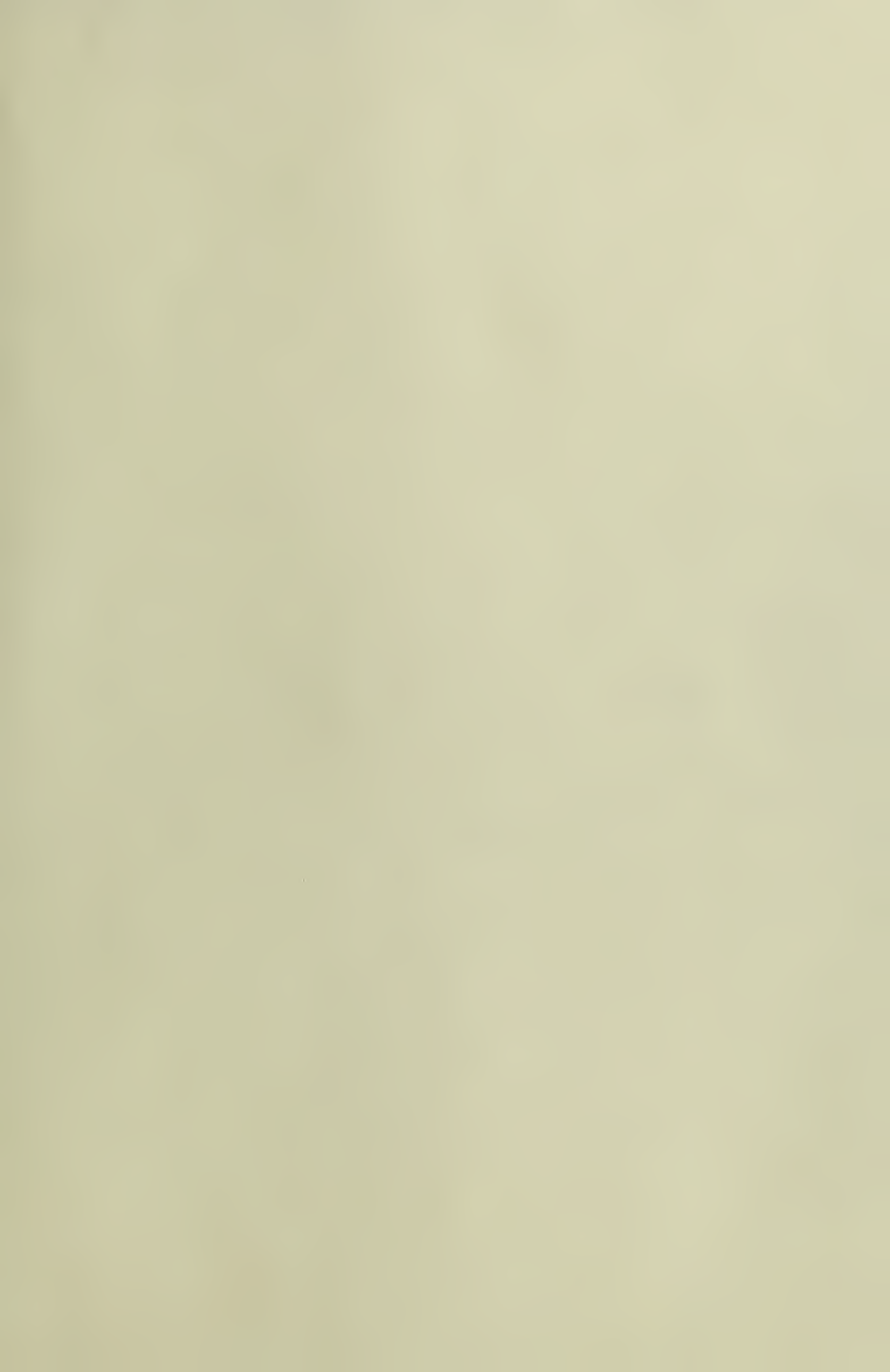


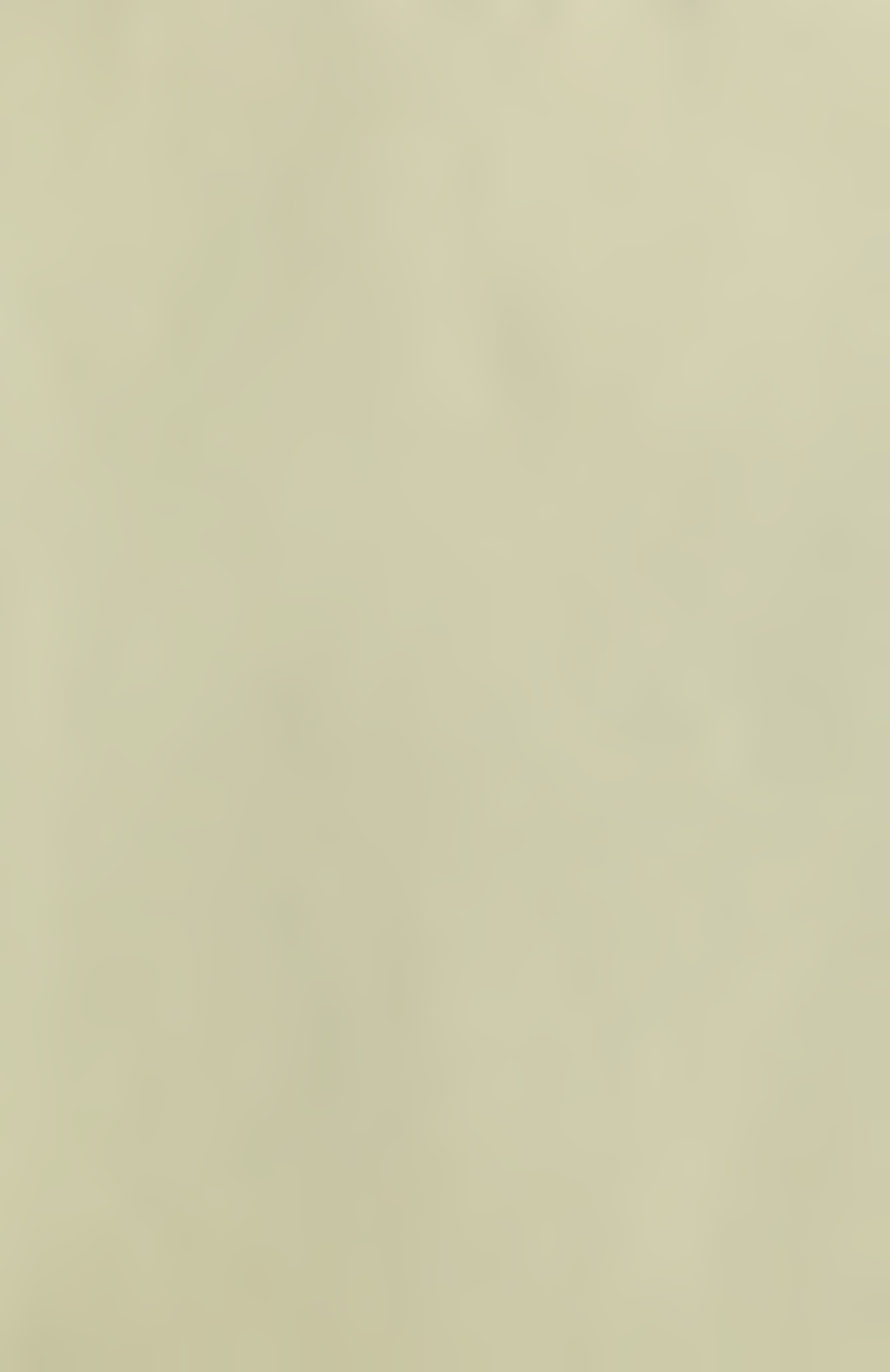


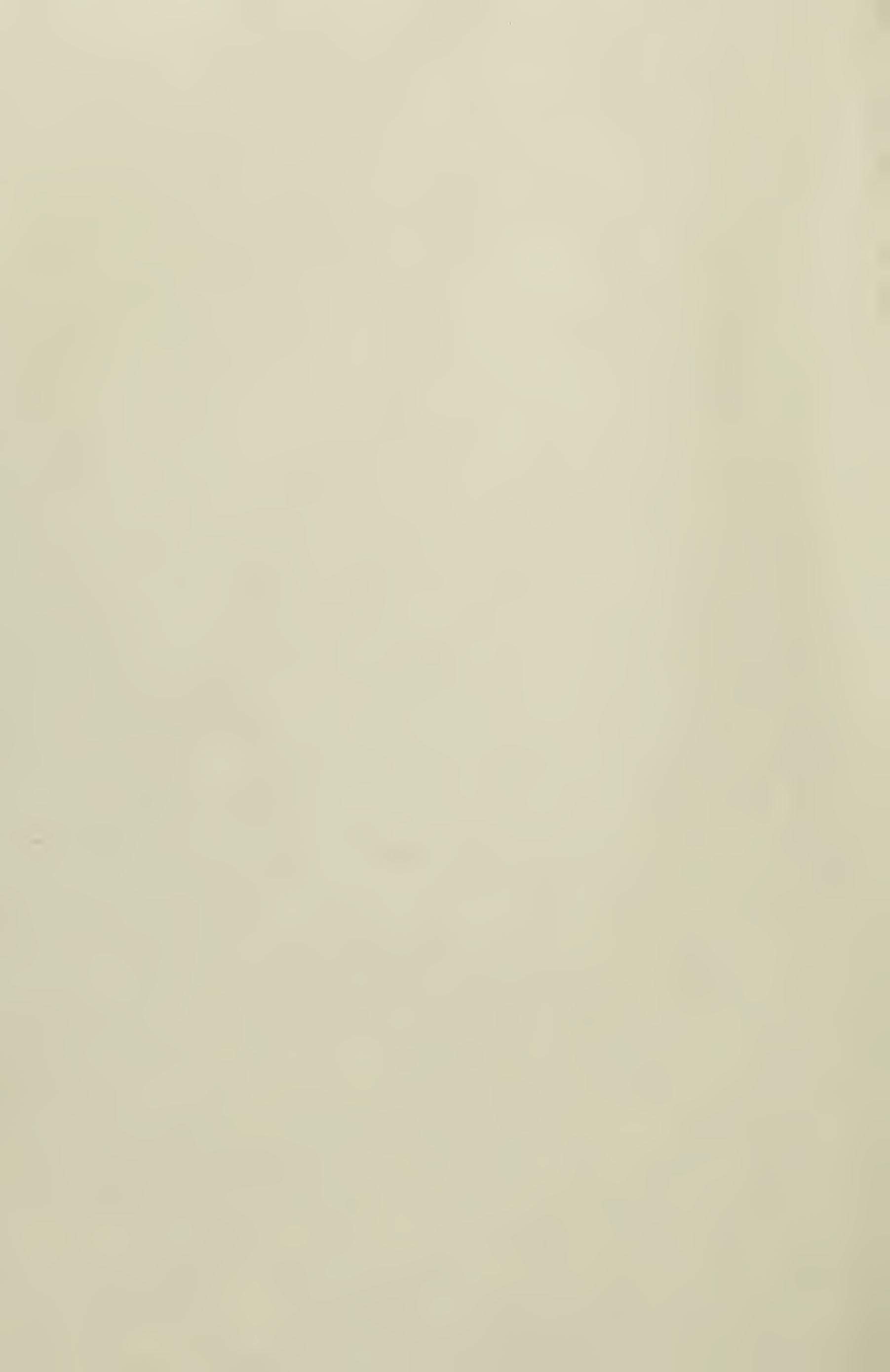


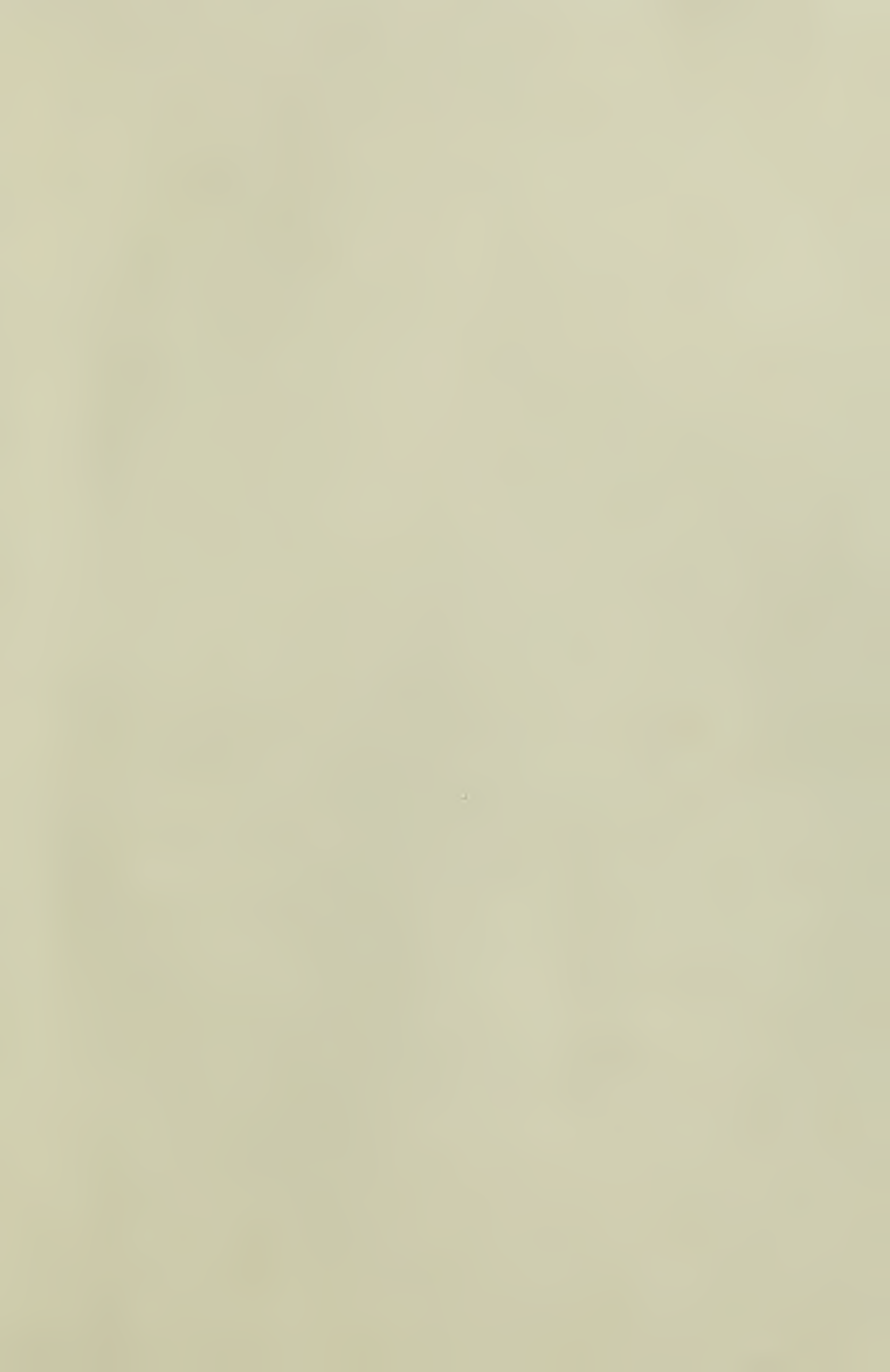
















DÜRER

DES MEISTERS GEMÄLDE KUPFERSTICHE UND HOLZSCHNITTE

IN 471 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

DR. VALENTIN SCHERER

ZWEITE AUFLAGE



STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 32 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart

DÜRER

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

VIERTER BAND

DÜRER

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1906

INHALTS-ÜBERSICHT





DÜRER

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Die freie Reichsstadt Nürnberg, inmitten des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation“ gelegen, steht im fünfzehnten Jahrhundert auf dem Höhepunkt ihrer Macht. War ihre Umgegend von der Natur stiefmütterlich bedacht, so war ihre Lage der Entwicklung des Handels um so förderlicher; verband sie doch die Hansestädte im Norden Deutschlands mit Venedig, wo die Produkte fernster Länder ausgetauscht und abgesetzt wurden. Ein selbstbewußter Kaufmannsstand nahm die leitende Stellung ein, das Handwerk war zu großer Blüte gediehen. Die treue Freundschaft, die man stets dem Kaiser erwiesen, hatte dem Handel manchen

Randzeichnung Dürers zum Gebetbuche des Kaisers Maximilian I.

Vorteil gebracht, und in diesem blühenden Gemeinwesen war auch der Kunst eine freie Stätte. Verrieten die mächtigen Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz, die zierliche Kapelle Unsrer lieben Frau mit ihrer entzückenden Vorhalle den stolzen Bausinn des Magistrats, so zeugten die Bilder, die allerorten als fromme Stiftungen auf den Altären prangten, vom Reichtum der Bewohner, die es in naivem Selbstbewußtsein nicht vergaßen, ihr eignes Porträt der dargestellten Szene beifügen zu lassen. Mochte Köln seinen Stephan Lochner, der Oberrhein einen Martin Schongauer hervorgebracht haben, Nürnberg hatte in Pleydenwurff und Wolgemut nicht zu unterschätzende Künstlerpersönlichkeiten aufzuweisen. Und auch der großen Bewegung, die, von Italien ausgehend, überall die Geister zu neuem Leben erweckte, dem Humanismus, stand Nürnberg nicht fremd gegenüber: ein Regiomontanus weilte in seinen Mauern, Konrad Celtes war dort im Jahre 1487 zum Dichter gekrönt worden.



Dürers Selbstbildnis im Alter von 13 Jahren
Nach einer Zeichnung in der Albertina in Wien

Angezogen durch den Weltruf dieser Stadt, hat sich Dürers Vater, der aus Ungarn eingewanderte Goldschmied, in Nürnberg niedergelassen und dort seinen eignen Hausstand gegründet. Am 21. Mai 1471 wird ihm hier als zweiter Sohn Albrecht geboren, dessen Kunst und Persönlichkeit uns als der Inbegriff echten Deutschtums gilt. Er selbst erzählt uns von seinem Vater, daß er „sein Leben mit großer Müh und schwerer, harter Arbeit zugebracht und von nichten anders Nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewunnen hat. Darum hat er gar wenig gehabt.“ So zeigt das Bild, das Dürer von seinem Vater gemalt hat und das sich in den Uffizien befindet (S. 1), einen Mann, der gewohnt ist, energisch zuzugreifen, und in dessen Antlitz das Leben seine Spuren gegraben hat.

Schon hatte Dürer seine Lehrzeit in dem soliden Handwerk des Vaters hinter sich, und es war diesem nicht leicht geworden, dem Wunsch des Sohnes, den „seine Lust mehr zur Malerei trug, denn zum Goldschmiedhandwerk“, zu willfahren. Aber bereits hatte der junge Albrecht eine Probe seines Talents gegeben, die seinen Drang zu künstlerischer Betätigung wohl gerechtfertigt erscheinen lassen konnte. Eine Silberstiftzeichnung der Albertina in Wien trägt die Inschrift: „Das hab ich aus ein Spiegel nach mir selbst conterfet im 1484 Jahr, da ich noch ein Kind war.“ Ein jugendliches Gesicht blickt uns wie erstaunt entgegen, die unbeholfene Augenstellung verrät die Abhängigkeit vom Spiegel, die charakteristische Nase und der scharf geschnittene Mund lassen unschwer die späteren Züge des Mannes erkennen. In technischer Beziehung fällt namentlich die außerordentlich feine Behandlung der Haare auf, während die konventionellen Falten des Gewandes und die ungeschickt gezeichneten Hände der Jugendlichkeit des Künstlers zugut zu halten sind. Ein Jahr später ist, wohl nach einer Vorlage, die Zeichnung einer Madonna

mit zwei Engeln in Berlin entstanden. Sie ist noch viel schematischer gehalten, zeigt aber eine Eigentümlichkeit, die Dürers Jugendwerken gern anhaftet: Arme und Hände sind zu klein gebildet.

So kam Albrecht am 30. November 1486 in die Lehre zu Michael Wolgemut, dessen Atelier den Mittelpunkt künstlerischer Tätigkeit für Nürnberg bedeutete. Zahlreiche große Altargemälde gingen aus seiner Werkstatt hervor, in der eine Schar von Gehilfen und Schülern den Meister bei der Erledigung der vielen Aufträge, die er allein nicht bewältigen konnte, unterstützte. Und neben der Malerei wurden eifrig die Holzschnitte des Schatzbehalters und der Schedelschen Weltchronik vorbereitet. Denn mächtig strebte in jenen Jahren die neue Kunst des Buchdruckes empor, und gern griff man, um den Text zu erläutern, zu Illustrationen. Damit war dem jungen Künstler nicht nur Gelegenheit geboten, sich in der Malerei auszubilden, sondern jetzt schon sollte er vertraut werden mit einer Kunst, die gerade er zur höchsten Vollendung gestaltet hat.

Wenig ist aus seiner Lehrzeit auf uns gekommen, und das wenige läßt noch nicht den späteren großen Künstler erkennen. Vielleicht daß ihn die Enge der häuslichen Verhältnisse, der Zwang der Wolgemutschen Werkstatt, in der er nach seinen eignen Angaben viel zu leiden hatte, nötigten, das, was in ihm schlummerte, zu verbergen. Bedarf es doch oft im Leben äußerer Anregung, um selbst starke Talente zur Entwicklung zu bringen. Diese Anregung bot ihm die Reise, die er, dem damaligen Zunftgebrauch getreu, von 1490 bis 1494 unternahm. Nur kurz spricht er über sie in seiner Familienchronik, und da er das Reiseziel nirgends ausdrücklich erwähnt, so stehen sich bis heute die Ansichten darüber sehr entgegen. Sicher ist, daß er im Elsaß gewesen, um den Altmeister deutscher Kunst, Martin Schongauer, aufzusuchen. Da er ihn nicht mehr am Leben traf, zog er bald weiter und blieb zu längerem Aufenthalt in Basel. Dort hat sich auf der Rückseite eines Holzstockes: der heilige Hieronymus, sein Name gefunden (S. 165), und man ist jetzt geneigt, dem Künstler eine Reihe von Schnitten und Vorzeichnungen auf dem Stock, die im Baseler Museum aufbewahrt werden, zuzuschreiben. Ist diese Annahme richtig, so wird die in jene Frühzeit verlegte erste Reise nach Venedig sehr in Frage gestellt. Lebhaft hat ihn die italienische Kunst interessiert, das beweisen die aus dem Jahre 1494 stammenden Kopien Mantegnascher Stiche sowie der Tod des Orpheus, dessen Mittelstück später zum Kupferstich Herkules



Dürers Mutter
Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin

oder die Eifersucht (S. 107) verwendet wurde, und ein liegendes Christkind nach Lorenzo di Credi. Dazu tritt die angebliche Säule der Piazzetta von Venedig auf der Marter des heiligen Johannes (S. 173) und als Hauptstützpunkt die Notiz in seinem Brief vom 7. Februar 1506 aus Venedig an Pirkheimer: „Und das Ding, das mir vor eilf Johren so wol hat gefallen, das gefällt mir itzt nit mehr.“ Aber bei dem regen Verkehr, der zwischen Venedig und Nürnberg bestand, konnten Dürer leicht Blätter italienischer Künstler in die Hände fallen, die Briefstelle muß sich durchaus nicht auf Venedig selbst beziehen, da Dürer die damit gemeinten Aktstudien von Barbari auch anderweitig kennen lernen konnte, und nicht der unwichtigste Gegengrund bleibt, daß der Einfluß der italienischen Kunst jener Zeit sich nur auf Nebendinge beschränkt, während der venezianische Aufenthalt von 1505 bis 1506 noch lange seine Spuren in Dürers Schaffen hinterläßt.

Was Dürer aber von seiner Reise mitbrachte, das war nicht italienische Formenschönheit, sondern der Sinn für die Landschaft, die er in immer neuen Bildern uns zu schildern weiß, mag er nun die Umgebung von Nürnberg oder die Ansicht fremder Städte und Gegenden darstellen. Oft geht er dabei mit peinlicher Sorgfalt zu Werk, wie einzelne Ansichten Nürnbergs, die Drahtziehmühle und die Weidenmühle, beweisen. Fleißig ist alles ausgeführt, mit miniaturhafter Treue wird jede Einzelheit betont, zum Aquarell ist die Deckfarbe getreten. Daneben aber versteht er es auch, wie auf der Berliner Zeichnung eines weit sich erstreckenden Tales, in flüchtiger Skizze ein Bild festzuhalten. Hier wird alles nur in großen Umrissen angelegt, und doch ist es deutlich genug, um der Erinnerung als Anhalt zu dienen. Gerade auch in die Landschaft spielt die Frage der ersten venezianischen Reise als bedeutender Faktor hinein. Thausing, deren beredter Anwalt, setzt die Zeichnungen, die Innsbruck, Trient u. s. w. darstellen, alle in das Jahr 1494. Aber prüft man unbefangen die Blätter und vergleicht sie mit früheren, wie etwa dem Schloßhof der Albertina, so muß man doch den gewaltigen Unterschied zwischen beiden zugeben. Hier die noch befangene, ängstliche Art des Anfängers, dort die Meisterhand des Künstlers, der die Einzelheiten zu großen Gesichtspunkten zusammenfaßt, der sich über Luft- und Lichtperspektive im klaren ist.

Bald nach seiner Rückkehr von der Reise gründete Dürer seinen eignen Hausstand und heiratete Agnes Frei, die Tochter eines angesehenen Nürnberger Bürgers. In einer Reihe von Zeichnungen hat er uns ihr Bild überliefert: wie sie als junge Hausfrau am Tische sitzt, oder schon etwas reiferen Alters sich in ihrem Sonntagsstaat zum Kirchgang rüstet, oder auf der niederländischen Reise behäbig in ihrem neuen Kopftuch prangt (S. XVII). Sie ist keine Schönheit gewesen und schaut recht spießbürgerlich drein. Aber kein Grund liegt vor, ihr Andenken so herunterzuziehen, wie es Pirkheimer getan aus Wut, daß sie ihm ein Hirschgeweih ihres Mannes verweigerte. Man war in jener Zeit eben noch nicht so feinfühlig betreffs der Beziehungen zwischen Mann und Weib, und durch das ganze Leben ging ein derberer Zug. Aber wenn sie auch nicht imstande war, ihres Mannes hohen künstlerischen Gedanken zu folgen, so hat sie wohl im Hauswesen für Ordnung gesorgt und ist dabei eine kluge Geschäftsführerin gewesen.

Wohl nicht mit Unrecht wird das Selbstbildnis von 1493 (S. 2) und dessen Worte: „mein sach die gaht, als es oben staht,“ mit der Heirat in Verbindung gebracht, zumal da der zweiundzwanzigjährige Jüngling noch einen Zweig Männertreu in der Hand hält. Seine elegante Kleidung lehrt, daß er etwas auf sich hält und auch andern gefallen will. Das Haar fällt in Locken bis auf die Schulter, ist aber noch nicht so regelmäßig angeordnet und schön gepflegt wie auf späteren Bildern. Hier wie auf dem fünf



Nürnberg von der Westseite gesehen. Nach einem Aquarell in der Kunsthalle in Bremen

Jahre später ausgeführten Selbstbildnis der Madrider Galerie (S. 10) ist die Abhängigkeit vom Spiegel deutlich wahrnehmbar in der schielenden Augenstellung. Auch auf dem Madrider Bild ist seine Toilette sorgfältig ausgewählt, sogar Handschuhe hat er angezogen, durch deren Grau der helle Ton der Fleischfarbe etwas gedämpft werden sollte, wie auch die freie Brust zum Teil von den schön geordneten Locken verdeckt wird. Den einförmigen Hintergrund hat er durchbrochen und läßt den Blick durch ein Fenster rechts auf eine weite Landschaft schweifen. Aehnlich wie hier hat diese an einer Reihe andrer Porträts der gleichen Zeit Anteil: es sind die Bildnisse des Hans Tucher und seiner Frau in Weimar, der Elisabeth Tucher in Kassel und des Oswald Krell in München, die alle im Jahre 1498 entstanden sind (S. 11 u. 12). Die Personen sind vor einer Brüstung stehend gedacht, hinter der sich eine weite Ferne öffnet, verdeckt auf der einen Seite durch ein Stück Brokat oder Tuch, von dem sich ein Teil des Gesichts abhebt, während das andre scharf gegen das Freie abgesetzt wird. Noch ist er nicht zum höheren Erfassen der Persönlichkeit durchgedrungen, noch braucht er die Umgebung des Menschen, ihn als individuelle Einzelerscheinung zu charakterisieren, und allerlei Nebensächliches wie Schmuck und Putz müssen dazu dienen, den Dargestellten interessant zu machen. Auch das merkwürdige Herausblicken der Augen ist bei einigen nicht überwunden. Läßt es sich beim Selbstporträt aus der Entstehungsweise erklären, so wird hier die Absicht, den Kontakt mit dem Beschauer möglichst eng und sicher herzustellen, deutlich. Aber zwingen uns so die Bilder, auf sie zu achten, indem sie sich uns geradezu aufdrängen, so sind die Beziehungen zu ihnen doch rein äußerliche, und das Gewaltsame bleibt bestehen. Prüfen wir näher, so haftet ihnen die gleiche starre Ruhe und Teilnahmlosigkeit an wie den andern, deren Augen geradeaus blicken. Später wird dies denn auch vermieden, und die folgenden Porträts zeigen ihn immer tiefer eindringend in das Wesen der Dargestellten, so sein Selbstbildnis in München (Titelbild), das nun auch die Stellung geändert hat. Welch großer Schritt zur Vereinfachung! Ein dunkler Hintergrund, dunkle Farben der Gewandung, das Haupt selbst wie eingerahmt von der regelmäßigen Fülle dunkler Locken. Und trotz der starken Uebermalung führen die Augen heute noch eine beredte Sprache.

Eines der ersten großen Gemälde, das aus Dürers eigner Werkstatt hervorging, ist der jetzt in Dresden befindliche Flügelaltar, dessen Mittelbild die ihr Kind anbetende Madonna, die Seitenflügel den heiligen Antonius und Sebastian darstellen (S. 19). Nur

in dünnen Temperafarben auf Leinwand ausgeführt, liegt sein Hauptwert viel mehr im Zeichnerischen wie im Malerischen. Nicht mit Unrecht wird auf den Einfluß Mantegnas hingewiesen. Er zeigt sich in der scharfen und harten Durchmodellierung des Aktes beim Sebastian, in den Mantelfalten der Gottesmutter, in den ganz undürerischen Putten. Maria selbst aber und das Christkind können ihre niederländische Herkunft nicht verleugnen. Am meisten er selbst ist Dürer im heiligen Antonius, dessen vorzüglich durchgebildeten Hände, dessen feine Haarbehandlung seine Meisterschaft schon hier ahnen lassen. Seine Liebe für die Welt der Erscheinung offenbart sich in dem Wasserglas, das vor Sebastian auf der Brüstung steht und dessen Licht und Schattenspiel genau beobachtet ist. Und von naiver Herzlichkeit erzählen die Putten, die inmitten des Zimmers eifrig mit Kehren beschäftigt sind oder dem fleißigen Joseph bei der Arbeit helfen. Das in der Berliner Galerie befindliche Porträt des Kurfürsten (S. 5) ist in Behandlung und Technik aufs engste mit dem Dresdner Altar verwandt. Sind diese beiden Bilder als Werke Dürers gesichert, so dürften die jetzt in der Dresdner Galerie befindlichen Tafeln der sieben Schmerzen Mariä nur Werkstattarbeiten sein (S. 79—82). Sicherlich findet sich in ihnen eine große Anzahl von Erinnerungen und direkten Anlehnungen an Dürer, aber gerade diese wörtliche Uebernahme von Figuren und Landschaftsdetails sollte vorsichtiger machen; dann sind wieder da, wo keine Vorbilder zu Gebot standen, die Figuren so untersetzt, Bewegung und Ausdruck so plump und ungeschickt, daß man sich nur schwer entschließen könnte, sie als ein eignes Werk des Künstlers anzuerkennen. Und ebenso muß als eine Schularbeit der Altar von Ober-St. Veit (S. 83—85) angesehen werden, dessen jetzt auch Dürer abgesprochenen Vorzeichnungen das Städelsche Museum in Frankfurt a. M. besitzt. Dagegen erscheint Dürers Mitarbeiterschaft an den Kölner und Frankfurter Flügeln des Jabachschen Altars wenigstens nicht ganz ausgeschlossen, und namentlich die zwei Spielleute tragen seinen Charakter. Die dazugehörigen Heiligen aber in München sind Arbeiten des Hans Schäufelein (S. 13 u. 14).

Die Beziehungen zwischen Friedrich dem Weisen und Dürer waren dadurch entstanden, daß Dürer in den Jahren 1494 bis 1495 für längere Zeit sich in Wittenberg aufhielt und dort bei der Ausmalung des Schlosses tätig war. Hier hat er den Venezianer Jacopo de Barbari kennen gelernt, der zum gleichen Zweck von Friedrich berufen ward. Von ihm hoffte Dürer namentlich auch über die Behandlung des Aktes Neues lernen zu können, denn weit war hierin die italienische Kunst der deutschen voraus, die vom Studium nach dem nackten Modell wenig kannte. Zwar wissen wir aus Zeichnungen Dürers, daß er schon früh solche Modellstudien gemacht, aber die Gelegenheit dazu mochte wohl selten genug sein, und durch die Freundschaft mit Barbari hoffte er noch andres, Höheres zu erreichen. Er, der unvergleichliche Schilderer des menschlichen Daseins und seiner Umgebung, der bis ins kleinste Detail hinein jedes Grashälmchen, jedes Pelzhärchen darzustellen suchte, der den ewig wahren Ausspruch getan: „fürwahr steckt die Kunst in der Natur, nur wer sie heraus kann reißen, der hat sie“, — er war schon frühzeitig durch das Studium Vitruvs zur Meinung eines feststehenden Proportionsgesetzes über den Menschen gekommen und vertiefte sich immer von neuem in dieses Suchen nach dem Kanon. Gerade hier wird der Gegensatz seines Wesens: die Freude an der Erscheinungswelt und das grüblerische Versenken in den geheimsten, unergründbaren Sinn und Zusammenhang alles Seienden, der Zwiespalt, an dem der echte Deutsche von jeher krankte, am deutlichsten offenbar. Und hierin liegt vielleicht ein Hauptgrund, weshalb uns Dürer immer von neuem anziehend erscheint auch in Werken, an denen das ästhetische Gefühl keinen Gefallen finden kann. — Von Barbari hoffte er, wie er selbst in seiner Einleitung zur Proportionslehre sagt,





*München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,65, B. 0,48

Selbstbildnis Dürers

Portrait of Dürer

1500 (1504?)

Portrait de Durer

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

diesen Kanon zu erlernen, daher ist begreiflich, daß er sich in der Aktbehandlung an ihn anschloß, wenngleich ihm dieser den „letzten Grund nicht klärlich zeigen wollte“. Und mag sein kräftiger Stil auch wieder auf den weichlichen Venezianer eingewirkt haben, die Werke Dürers von den vier nackten Frauen (S. 104) an gerechnet bis zum Christus der grünen Passion und dem Salvator Mundi von 1502 (S. 25) zeigen die weichen Formen Barbaris. Mit dessen Abreise aus Nürnberg — er weilte dort von 1500 bis 1504 als Hofmaler Maximilians — hört dies auf, und an die Stelle tritt das Studium nach der Natur, wozu namentlich die venezianische Reise von 1505 bis 1506 Gelegenheit bot. Das Konstruieren von Figuren und Suchen nach der Proportion aber begleitet ihn durchs ganze Leben hindurch und sollte in späteren Jahren noch viel breiteren Rahmen einnehmen.



Aus dem Skizzenbuch von der niederländischen Reise. Rechts Dürers Frau Agnes
Nach einer Zeichnung in der k. k. Hofbibliothek in Wien

Aber nicht die obenerwähnten Gemälde allein haben den jungen Künstler bekannt und berühmt gemacht. Auch wir denken, wenn wir seinen Namen bewundernd aussprechen, viel weniger an die Werke seines Pinsels als an das, was seine Kunst in den einfachen Blättern des Holzschnitts oder des Kupferstichs uns offenbart. Hier hat er sein Größtes und Innerstes gegeben und damit den Weg gefunden zum Herzen seines Volkes. Von jeher hat ja der Deutsche seine Vorliebe für gedruckte Blätter bekundet, in denen so viel mehr zum Ausdruck gebracht werden konnte und die so leicht sich erwerben und transportieren ließen. Künstler wie der Meister E. S. und Martin Schongauer haben den Kupferstich zu hoher Blüte gebracht, und in Wolgemuts Werkstatt erfreute sich — wie oben gesagt — der Holzschnitt eifriger Förderung.

Die Apokalypse, jene Schrift, die zu allen Zeiten eine übermächtige Wirkung auf die Geister ausgeübt hat, ist der erste große Holzschnittzyklus, den der Meister in Angriff nimmt und im Jahre 1498 in deutscher und lateinischer Ausgabe veröffentlicht

(S. 173—187). Beginnend mit der Marter des heiligen Johannes — der eigentliche Titel: Maria erscheint dem schreibenden Johannes (S. 172) ist erst später hinzugekommen — schildert Dürer in fünfzehn Blätter die gewaltigen Ereignisse, die der Evangelist in mystischer Begeisterung erschaut. Was er uns bietet, ist keine trockene Illustration eines gegebenen Stoffes, hier ist alles aufs tiefste miterlebt und mitempfunden. Wohl verrät die Ausführung noch den jugendlichen Meister, der oft mit der äußeren Form der Erscheinung ringt; aber wo das dramatische Element zu betonen ist, da setzt seine gewaltig empfindende Kraft ein, und wir fühlen uns von der Leidenschaft inneren Erlebens mit fortgerissen. Was sich der menschliche Geist an Tod und Vernichtung ausdenken kann, das wird uns hier vor Augen geführt. In den Lüften sogar tobt der Kampf zwischen scheußlichen Teufeln und dem Erzengel Michael mit seinen Scharen. Die Engel aber sind keine lieblichen Lichtgestalten, sondern knorrige, kräftige Männer (S. 184). Wie sie hier gegen den Satan kämpfen, so stehen sie auf S. 178 in erhabener Stellung mit großer Gebärde nach den vier Richtungen der Winde, bereit, diesen Ruhe zu gebieten, so brausen sie gleich einem Ungewitter auf S. 181 auseinander, wild flattern ihre Haare, weit öffnet sich ihr Mund zum Schrei, und starr blickt ihr Auge. Sie kennen nichts wie Tod und Vernichtung, nicht Papst, nicht Kaiser ist gegen sie gefeit, alle erliegen ihren Streichen. Sie sind die nächsten Verwandten jener vier Reiter (S. 176), die alles unter ihren Hufen zerstampfen und die von jeher als das erschütterndste Blatt der ganzen Folge galten. So sehr war Dürer von diesen leidenschaftlichen Darstellungen in Anspruch genommen, daß das Ruhige und Gleichmäßige ihm nicht in der Weise gelingen wollte, wobei man nicht vergessen darf, daß der Stoff für den bildlichen Ausdruck oft gar zu spröde war, und weit ist die Grenze des künstlerisch Darstellbaren überschritten in dem Blatt: Johannes das Buch verschlingend (S. 182), wo er den Text Joh. 10, 1 ff. allzu wörtlich wiederzugeben sucht. Seine Liebe zur Landschaft weiß er auch hier zum Ausdruck zu bringen, mag sie nun mit zur Erhöhung der Schrecken beitragen, wie auf S. 186, wo das Meer aufbraust und Feuer aus der Erde hervorbricht, oder mag ihr lieblicher Charakter den Frieden ruhiger Existenz betonen (S. 175 u. 184).

So erschütternd Dürer in der Apokalypse den ringenden Gedanken seiner Zeit Gestalt zu verleihen vermochte, so eindringlich die Sprache ist, die er zu uns redet, so hat gerade er es verstanden, uns in seinen Mariendarstellungen den Reiz innigster Gemütlichkeit in immer neuer Weise zu schildern. In einer Folge von achtzehn Blättern erschien im Jahre 1511 das Marienleben (S. 201—220), dessen größter Teil aber schon in den Jahren 1504 bis 1505 entstanden war, und daneben führt uns der Künstler in einer Reihe von Einzelblättern und Gemälden den Zauber dieses Stoffes vor Augen. Schon rein äußerlich weicht das Marienleben stark von den frühen Schnitten, wie etwa der Apokalypse, ab. Die Figuren sind bedeutend kleiner geworden und stehen in richtigem Verhältnis zu der sie umgebenden Architektur. Und auf der Höhe steht jetzt auch die künstlerische Ausführung. Plastisch lösen sich die Gruppen voneinander, glaubhaft ist deren Anordnung nach der Tiefe. Wohl umgeben die Gewänder noch oft in schweren, wulstigen Falten die Personen, aber wir erkennen darin eine bewußte Absicht und künstlerische Eigentümlichkeit und finden, daß sie mit Verständnis die Bewegung der Glieder verdeutlichen. Diese selbst werden richtig durchgebildet, keine zu kleinen Hände, keine knochenlosen Arme kommen mehr vor. Aber der Hauptreiz liegt doch auch hier in der Innerlichkeit, aus der des Künstlers Liebe, mit der er gerade diesem Stoff zugetan ist, spricht. So versetzt er uns auf der Geburt Mariens (S. 205) mitten hinein in Nürnbergs bürgerliches Leben. Die Vorhänge des breiten Himmelbettes sind auseinandergeschlagen, erschöpft liegt die Wöchnerin in den Kissen, und um sie und

das neugeborene Kind scharen sich hilfsbereit die Freundinnen. Da schleppt die eine die Wiege herbei, eine andre nimmt sich des Kindes an, dessen Bad gerichtet wird, eine dritte hat sich zu kurzer Rast niedergesetzt und tut einen erfrischenden Zug aus großer Kanne. Das starke Betonen des Genres, das diesem Vorgange anhaftet, findet sich auch auf dem nächsten Blatt, wo beim Tempelgang Mariens (S. 206) der feiste Geldwechsler im Vordergrund fast zur Hauptsache wird. Und sehen wir auf dem Wochenstubenbild die Nürnbergerin im Haus schalten, so tritt sie uns als Freundin der Braut auf der Vermählung (S. 207) in ihrem reichen Staat entgegen, wie sie Dürer ähnlich auf einem Trachtenbild der Albertina verewigt hat: „also geht man zu Nürnberg in die Kirchen.“ Armselig und verfallen ist die Hütte, in der der Heiland zur Welt kommt, aber hat je eine Mutter ihr Kind mit mehr Liebe und Hingebung angesehen, als es Maria tut, die betend vor ihm in die Knie gesunken ist (S. 210)? Die gleiche Innigkeit atmen der Stich S. 112, kurzweg Weihnachten genannt, und der Paumgärtnersche Altar (S. 20 u. 21). Beide haben — im Gegensinn — eine gewisse Aehnlichkeit in der Darstellung der Umgebung: der verfallene Torbogen, die Landschaft, das romanische Fenster auf der einen, das Tor mit eingezogenen Holzpfeilern und Planken auf der andern Seite sind die Hauptvergleichungspunkte. Nur daß das schützende Dach des Gemäldes einem ganzen Gebäude auf dem Stich gewichen ist, dessen Traulichkeit noch die eifrige Tätigkeit Josephs, der am nahen Brunnen Wasser schöpft, erhöht. Auf dem Altar ist auch er anbetend herzugekniet, und das Kind umgibt eine Schar lieblicher Engelein, deren eines ihm stützend unter die Arme greift, so daß es in halb sitzender Stellung dem Beschauer besser sichtbar erscheint. Aus dem Fenster blicken Ochs und Esel, und die Hirten nahen sich zur Anbetung. In grausamem Gegensatz zu all dem Frieden des Mittelbildes stehen die Stifter auf den Flügeln, in klirrendes Erz gekleidet, mit Schild und Schwert bewaffnet. Die Landschaft und Pferde, die einst hinter ihnen angebracht waren, hat die moderne Wissenschaft als spätere Zutaten erkannt und sie entfernt. Fast möchte man sagen: leider, denn nun springen die kriegerischen Figuren zu scharf von dem dunkeln Hintergrund ab (S. 22 u. 23). Einen bemerkenswerten Versuch, die Komposition unter einheitliche Gesichtspunkte zu bringen, bietet die Anbetung der Könige (S. 212), wo die Hauptfiguren unter den Linien zweier Dreiecke mit dem mittleren König und Joseph als Gipfelpunkten zusammengefaßt sind. Noch bestimmter tritt dieser Versuch in der aus dem Jahre 1504 stammenden Anbetung hervor, die, für Friedrich den Weisen gemalt, sich jetzt in Florenz befindet (S. 27). Die herrlich strahlenden Farben, das Selbstporträt, das der Künstler dem zweiten König verliehen, sprechen für die Liebe, mit der es ausgeführt ist. Und gerade dieser zweite stehende König ist es, der die ganze Komposition zusammenhält, die vordere Gruppe mit dem Mohrenkönig verbindet und so durch ihn die Beziehung des Vordergrunds mit dem Mittel- und Hintergrund herstellt. Es ist wohl das erste Mal, daß es in der deutschen Kunst gelingt, die verschiedenen Raumschichten so zwanglos aneinander zu reihen und die Komposition so einheitlich zu gestalten. Mitten in den geheimnisvollen Zauber des deutschen Waldes versetzt uns die Flucht nach Aegypten (S. 214), und wir glauben das Rauschen der Bäume zu vernehmen, während die heilige Familie rüstig weiterzieht. In heiterem Gegensatz hierzu steht die Ruhe auf der Flucht (S. 215), an Innigkeit des Empfindens und Liebenswürdigkeit der Darstellung nur mit der Geburt Mariens und Weihnachten zu vergleichen. Hier hat Dürer die von Mantegna übernommenen Putten ganz in deutschen Charakter umgesetzt, und fortan bilden sie ein erheiterndes und belebendes Element seiner Kunst. Geschäftig helfen sie hier dem heiligen Joseph bei der Arbeit, was sie aber nicht abhält, allerlei Kurzweil zu treiben. Noch toller führen sie sich auf dem noch in diese Zeit fallenden Schlußblatt der Folge auf (S. 220). Wie bei einem

Altarbild haben sich Engel und Heilige zur Verherrlichung der Gottesmutter vereinigt, zwanglos aber tummeln sich auf der Brüstung vorne ein paar Putten wie recht böse Buben. Im Jahre 1511 hat Dürer diesen Schnitten noch den Tod Mariens (S. 218) und ihre Himmelfahrt (S. 219) hinzugefügt. Beide zeigen die großen Fortschritte und die neuen Absichten des Künstlers, die vor allem jetzt auf die Erreichung einer Helldunkelwirkung hinzielen, wobei ganz weiße Lichter mit tiefstem Schwarz kontrastieren und so einen geradezu tonigen Eindruck hervorbringen.

Keineswegs hat Dürer hiermit erschöpft, was er über das Thema Maria mit Christus zu sagen hat. Zahlreiche Einzelblätter lehren uns, wie vertraut er mit dem Stoff war, mag er nun die Gottesmutter in ihrer ganzen Hoheit auffassen oder die rein weltliche Liebe der Mutter zu ihrem Kind in den Vordergrund rücken. Die Betonung der Gottesmutter finden wir namentlich auf den Kupferstichen S. 102 u. 129, und in diese Richtung gehört auch das Berliner Gemälde von 1506 (S. 31). Das liebenswürdige Madonnengesicht bekommt durch das schielende Auge einen merkwürdigen Ausdruck, und das Christuskind kann italienischen Einfluß nicht verleugnen. Schon mehr das irdische Dasein betonen die Bilder auf S. 118 u. 151; aber die Maria ist hier die vornehme Patriziertochter, die voll Stolz ihren Sohn zeigt. Schlicht und einfach ist dagegen ihre Haltung auf dem frühen Stich S. 91, wo als Hintergrund das bekannte Weiherhäuschen verwendet wird. Eine große Aehnlichkeit miteinander besitzen das Aquarell der Albertina: die Madonna mit den vielen Tieren, und die Baseler Zeichnung von 1509. So deutsch auch die Maria ist, man merkt doch in der freien Behandlung des Kindes — mag es nun vom Schoß der Mutter wegstreben oder in heiterem Spiel mit Lutschbeutel und Vogel beschäftigt sein — das Nachklingen italienischer Formensprache, die sich auf der Baseler Zeichnung zudem in der reichen, auf venezianische Grabmäler hinweisenden Architektur zu erkennen gibt. Aehnlich wie hier ist die Art der Beziehungen zwischen Mutter und Kind auf den zwei Gemälden in Wien (S. 52) und Florenz (S. 70), deren bestes das Wiener Bild, trotz des unverständlich verdrehten Körpers des Kindes, bleibt. Der leere Ausdruck der Augsburger Madonna mit der Nelke (S. 55) mag wohl davon herkommen, daß es sich um einen jener konstruierten Köpfe handelt, mit denen sich der Künstler immer wieder beschäftigt.

Seine ganze Innigkeit aber kommt zum Ausdruck, wenn er die Mutter sich angelegentlich mit dem Kind beschäftigen läßt, sei es, daß sie mit ihrem Liebling spielt, wie auf dem Kupferstich S. 136 links, dessen technische Behandlung die höchste Vollendung verrät, oder daß sie ihre hehrste Mutterpflicht erfüllt und ihrem Kind die Brust reicht. Zahlreich sind die Darstellungen letzterer Art. Verschwunden ist alle Hoheit, nur die Mutter kommt hier zur Geltung. Voll Zärtlichkeit beugt sie sich zu ihrem Sohn herab, und glücklich lächelt ihr Antlitz. So zeigen sie Kupferstich (S. 110) und Holzschnitt (S. 222), so wird sie uns auf Gemälden vorgeführt. Mag das Wiener Bild von 1503 (S. 25) auch nicht zu seinen besten gehören, mag die Prager Madonna von 1508 (S. 40) und noch mehr die Grazer von 1519 (S. 87) wenig von seiner Mitarbeiterschaft verraten, sie üben doch durch das innige Gefühl, das sie ausdrücken, einen stets neuen Reiz auf uns aus. In eine ganz andre Welt aber versetzt uns der Stich S. 136 rechts. Vorbei das lustige Spiel, verschwunden die glückliche Mutter! Ein schwermütiger Zug spielt in ihrem Antlitz, und als ahne sie künftiges Leid, hat sie ihr Kind heftig an sich gepreßt, das mit großen, erschreckten Augen den Beschauer anblickt, ein Ausdruck, den man nie vergißt und den wir nur einmal noch, auf Raffaels Sixtina, wiederfinden.

Gern beschäftigt sich Dürer auch mit der Darstellung der ganzen heiligen Familie, mag sie sich nun bis zum Sippenbild erweitern oder an Josephs Stelle die Mutter Anna

treten, ein Vorwurf, der namentlich kompositionell interessant ist. So ordnet er in dem Aquarell in Nürnberg (German. Museum) die zwei Frauen wie Leonardo übereinander in strengem Aufbau an, daß Maria zu Annas Füßen sitzt und deren Linien die ganze Komposition einschließen, während auf dem Holzschnitt S. 267 die beiden nebeneinandersitzenden Frauen durch das herüberschreitende Kind verbunden werden. Ein Sippenbild stellt auch die Radierung S. 132 dar, die, nur in wenigen Exemplaren erhalten, mit dem heiligen Hieronymus (S. 131) ein Beispiel ist, daß Dürer bei der Bearbeitung der Kupferplatte neben dem Grabstichel auch die Nadel zu handhaben wußte.

Einen ganz besonderen Reiz hat auf den Deutschen von jeher die Leidensgeschichte Christi ausgeübt, und als echter Deutscher tritt Dürer vor uns, wenn er mit der ganzen dramatischen Kraft seines Gemütes sich immer von neuem in das geheimnisvolle Mysterium vom Leiden des Erlösers versenkt. Wie in den Madonnen, ist es auch hier vor allem der Mensch, den er in seinem Ringen mit Gott und sich selbst, in Schmerz, Leiden und Entsagen bis zum sieghaft verklärten Tod zum Ausdruck zu bringen sucht. Vier große Folgen von Passionen hat er geschaffen: die große und die kleine Holzschnittpassion (S. 253—264 und 229—247), die beide im Jahre 1511 zuerst erschienen, die sogenannte grüne Passion der Albertina vom Jahre 1504, die ihren Namen von dem Papier trägt, auf das sie gezeichnet ist, und die Kupferstichpassion (S. 119—126), die sich über die Jahre 1507 bis 1513 erstreckt. Dazu kommen einige unausgeführte Entwürfe aus den Jahren 1521 bis 1524, die aber keinen Abschluß erreicht haben.



Die Kreuzabnahme. (Aus der grünen Passion)
Nach einer Zeichnung in der Albertina in Wien

Aehnliche Fehler wie die Apokalypse zeigen die frühen Schnitte der großen Passion, deren meiste Blätter in die Zeit um 1498 fallen. Dazu kommt, daß der Holzschneider nicht immer genügte, wie namentlich der Oelberg (S. 255) und die Geißelung (S. 257) beweisen. Letztere bietet mit ihrem wüsten Gedränge die lebenswahre Darstellung dieser Szene, wie sie etwa in einem geistlichen Schauspiel der Menge vorgeführt wurde, wobei das Gemeine sich oft bis zum Unerträglichen steigerte. Das alte Motiv des bei der Kreuztragung (S. 259) niedergesunkenen und auf den einen Arm sich stützenden Erlösers nimmt Dürer auf und macht es zum Gemeingut der bildenden Kunst. Und wenn auf der Kreuzigung (S. 260) die um Maria beschäftigte Gruppe auch steif und unbeholfen ist, die gewaltige Wirkung des Todes wird deutlich genug in den mächtig bewegten Engeln, die des Heilands Blut auffangen. Mit der Grablegung (S. 262), in deren Maria und Johannes Erinnerungen an Mantegna nachklingen, stehen im Zusammenhang die beiden in Nürnberg und München befindlichen Gemälde (S. 16 u. 17), die stärker noch als der Schnitt das Bestreben nach harmonischem Aufbau bekunden und namentlich in dem

Christus scharfe Naturbeobachtung verraten, wenngleich ihre Ausführung in der Hauptsache Schülern überlassen war.

Groß ist der Fortschritt von hier zur grünen Passion. Welche Vereinfachung bei der Geißelung! Auf wenige Personen ist die Darstellung beschränkt, Bewegung und Haltung sprechen von starkem Gefühl für einheitliche und durchdachte Komposition, die gerade in dieser Folge deutlicher hervortritt. Mit großer Kühnheit ist auf dem Ecce homo Christus hoch über das Volk gestellt, das unten zu lebhaft verhandelnden Einzelgruppen, die unter sich wieder in Verbindung stehen, vereinigt ist. Und fast zu deutlich wird das Bestreben nach geschlossener Linienführung in der Kreuzabnahme, in der alle Figuren einem scharf umrissenen Dreieckaufbau untergeordnet sind. Keineswegs wird aber hierdurch der innere, seelische Ausdruck vernachlässigt; so ist das schweigende Niederschauen Christi vor dem theatralisch sich gebärdenden Kaiphas von großer Wirkung, und man fühlt die Glut des Blickes, den auf der Kreuzigung der Hauptmann zu den Frauen hinüberwirft, die mit dem Ausdruck höchsten Schmerzes dem Erlöser sich zugewendet haben. Ganz ähnliche, noch etwas weiche Körperformen, wie sie hier üblich sind, zeigt die kleine Tafel in Dresden: Christus am Kreuz (S. 35). Seine malerischen Eigenschaften stehen ebenso hoch wie die Bilder aus der venezianischen Zeit, und ergreifend ist die Gestalt des Erlösers, dessen Mund leicht geöffnet, dessen Auge gebrochen ist. Die zarte Landschaft mit den miniaturhaft gemalten Bäumen ist von größter Feinheit, und während der Himmel sich ganz verdunkelt hat, blitzt der Horizont in hellem Schein, als künde er die Auferstehung des Erlösers an.

Viel breiter werden die Vorgänge auf der kleinen Passion geschildert. Der ganze Erlösungsgedanke, anknüpfend an den Sündenfall und endigend mit dem jüngsten Gericht, wird hier durchgeführt. Manches ist volkstümlich und durchschnittlich, andres wieder erhebt sich weit über das Allgemeine. Erschütternd ist das Titelblatt (S. 229) mit der schmerzversunkenen Gestalt des einsam und verlassen auf einem Stein sitzenden Erlösers, kühn und voll Leidenschaft der Gedanke, in der Oelbergszene (S. 248) den aufs Antlitz niedergesunkenen Christus darzustellen, und wenn auch Dürer, unbefriedigt von der Lösung, seine Haltung ändert (S. 234), so wirkt sie doch in ihm fort und findet auf der Zeichnung von 1521 in Frankfurt nochmals Ausdruck. Noch mehr als bisher wird die Geißelung vereinfacht, und die Wildheit der Henker hat sich auf die Verspottung Christi (S. 236) beschränkt, die trotz aller Roheit kompositionell den einfachsten und durchdachtesten Aufbau zeigt.

Was Dürer aber in den Jahren bis 1510 erreicht hat, das spricht sich am deutlichsten in den mit diesem Datum bezeichneten Schnitten der großen Passion aus: dem Abendmahl (S. 254), der Gefangennahme (S. 256), Höllenfahrt (S. 263) und Auferstehung (S. 264). Am besten lehrt dies ein Vergleich der Geißelung mit der Gefangennahme. Wie bildet hier Christus trotz aller Henker den Mittelpunkt der Darstellung, wie frei ist die Behandlung von Figuren und Licht! Es ist die gleiche Zeit, in der auf dem Marienleben die malerische Wirkung auftritt, die in der Auferstehung fast noch deutlicher als bei der Gefangennahme betont wird.

Am konzentriertesten ist Dürer auf der Kupferstichpassion. Das feine Material begünstigte an sich schon eine intimere Behandlung namentlich auch der Gesichter und ebenso die malerische Wirkung in ihrem Gegensatz von Hell und Dunkel. Nur auf ganz wenige Figuren ist die Handlung beschränkt, diese aber jeweils im prägnantesten Augenblick erfaßt. Den tiefsten Eindruck macht die Gegenüberstellung des Ecce homo und des kalt und grausam blickenden Kriegsmannes auf S. 123. Ein heller Strahl des Himmelslichtes geht von dem Engel auf der Oelbergszene (S. 120) aus, dem

ringenden Erlöser Trost zu spenden. Gibt die Kreuzigung (S. 124) mit den betend zu beiden Seiten stehenden Figuren der Maria und des Johannes mehr eines der üblichen Andachtsbildchen wieder, so tritt uns die ganze Gewalt der Szene auf dem etwas größeren Stich von 1508 (S. 129) entgegen, in der namentlich die kühne Schrägstellung des Kreuzes auffällt. Mit einer merkwürdigen, eigentlich nicht recht hierher gehörigen Darstellung schließt die Folge: Petrus heilt einen Lahmen (S. 127), dessen Krankheit, der Aussatz, nachgewiesenermaßen aufs schärfste beobachtet erscheint.

* * *

Mit unerklärlicher Macht hat es von jeher den Deutschen nach dem Süden getrieben. Gewaltige Scharen führten die Kaiser des Mittelalters über die Alpen. Den Kriegern folgte der Kaufmann, um in friedlichem Austausch die Erzeugnisse der Fremde für sich zu gewinnen. Und dieser zog den Künstler nach sich. Schon das ganze Mittelalter hindurch finden wir in Oberitalien die Namen deutscher Meister, mögen sie als Steinmetze an großen Bauunternehmungen tätig sein oder als Maler in den fremden Städten weilen. Auch Dürer sollte durch längeren Aufenthalt das freiere Leben dort kennen lernen. Mannigfache Anregungen nimmt er in sich auf, aber im Herzen bleibt er ein echter Deutscher, und Italiens Himmel hat nur befördernd und befreiend auf ihn eingewirkt. Größer, monumentaler wird in jener Zeit sein Stil, leichter seine Vortragsweise, aber nirgends verleugnet er seine künstlerische Eigenart.

Ein köstliches Zeugnis von allem, was ihn während seines von 1506 bis 1507 dauernden Aufenthaltes in Venedig bewegt, geben uns seine Briefe an Wilibald Pirkheimer. Alle Stimmungen seines leicht beweglichen Herzens, von hohem Künstlerstolz bis zu Klagen über verlorene Zeit, von Freude an der Außenwelt bis zur Sorge um seine heimischen Verhältnisse — alles spiegeln sie wider und zeigen uns so sein innerstes Wesen. Voll Hoffnungen macht er sich an die große Arbeit: das Rosenkranzbild (S. 29), das für die Kapelle des Kaufhauses der Deutschen in Venedig bestimmt war. Geht auch die Arbeit nicht so rasch vonstatten, wie er anfangs geglaubt, so berichtet er doch voll Befriedigung dem Freund: „Wisset ferner, daß meine Tafel sagt, sie wolle einen Dukaten drum geben, daß Ihr sie sähet, sie sei so gut und schön von Farben.“ Leider ist jetzt von dem einstigen Farbenglanze nicht mehr viel zu merken, da alle wesentlichen Teile stark übermalt sind. Nur



Studie der Ausrüstung eines Reisigen. 1498
Aquarellierte Federzeichnung in der Albertina

von der herrlichen Komposition können wir uns noch einen Begriff machen, in der namentlich die Mittelgruppe der thronenden Madonna, angebetet von den Vertretern der geistlichen und weltlichen Macht (Kaiser Maximilian und Papst Julius II.), eine wunderbare Ruhe und Geschlossenheit verrät. Hinter ihnen kniet eine zahlreiche Schar, bereit, die Rosenkränze aus den Händen des heiligen Dominikus und kleiner Engel in Empfang zu nehmen. Unter ihnen sind sicher viele Porträts (vergl. das Bildnis in Hampton Court, S. 33 links), und rechts an einem Baum steht der Künstler selbst mit seinem Freund Pirkheimer. Mag sich in vielen Einzelmotiven, wie dem Christkind, dem lautespielenden Engel, dem ruhigen Fluß der Gewandung und der einfachen Komposition der wohltätige Einfluß Italiens geltend machen, was vor uns steht, ist doch ein deutsches Bild, und keine der vielen Figuren verleugnet den sich selbst treu gebliebenen Maler. Für den schlechten Zustand aber, in dem sich das Gemälde befindet, vermögen uns wenigstens einigermaßen die Studien zu entschädigen, in denen sich der Meister über alle wichtigen Einzelheiten Rechenschaft ablegt, ehe er zur Hauptausführung schreitet. Und ähnlich hat sich eine Reihe von Entwürfen zu dem Bild: Christus unter den Schriftgelehrten (S. 32) erhalten, auf dem namentlich die lebendige Sprache der Hände, die zum Mittelpunkt der Komposition dienen, auffällt. Welcher Gegensatz zwischen den feinen Fingern Christi und den dicken Händen des Schriftgelehrten, dessen Antlitz eine leonardeske Fratze zeigt! Ohne Frage haben wir hier den Einfluß des großen Italieners zu erkennen, der sich auch in den sogenannten sechs Knoten (S. 223—225), die Dürer nach Kupferstichen aus Leonardos Akademie angefertigt hat, in Zeichnungen nach Karikaturen, dem Blatt mit Tierkämpfen in München und nicht zuletzt in dem Abendmahl der großen Passion von 1510 ausspricht, in dem einzelne Gruppen ohne Leonardos Fresko in Mailand nicht denkbar wären. Neben dieser äußeren Anlehnung steht die innere Wesensverwandtschaft der Künstler, die beide die Natur bis in ihre kleinsten Details hinein verfolgen; wie Leonardo ist auch Dürer Ingenieur und Festungsbaumeister, und beider Hauptziel ist die Ergründung der Proportion von Mensch und Tier.

Nicht ganz leicht mag dem Künstler der Abschied aus Venedig geworden sein, und bewegend klingen seine Worte: „O, wie wird mich nach der Sonnen frieren, hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer." Aber wie er in seinem Schaffen ein Deutscher geblieben ist, so mochte ihn doch auch sein Denken und Fühlen zurückziehen in die enge Heimat, in der seine Kunst wurzelte und groß geworden war. Und wenn er auch voll Stolz im Jahre 1524 dem Rat der Stadt Nürnberg mitteilte: „Ebenso hat mich die Regierung zu Venedig vor 19 Jahren bestellen und mir alle Jahre 200 Dukaten Gehalt geben wollen," er folgt eben doch seinem innersten Wesen, wenn er all dies ablehnte und „es vorgezogen, bei Eurer Weisheit in einem mäßigen Anwesen zu leben, als an den andern Orten reich und groß gehalten zu werden".

Zurückgekehrt in die Heimat, wollte er sich vor allem Rechenschaft geben über das, was ihn seinerzeit zu Jacopo de Barbari hingezogen hatte und was dieser ihn trotz aller geheimnisvollen Andeutungen doch nicht lehren konnte: die Behandlung des Aktes. Suchte er damals „Mann und Weib aus der Maß" zu machen, wovon uns Studien mit eingezeichneten Proportions- und Konstruktionslinien, deren Abschluß der Kupferstich Adam und Eva (S. 113) bedeutet, Zeugnis ablegen, so zeigen die Madrider Bilder (S. 37), deren Werkstattkopien in Florenz (S. 36) lange für das Original gehalten wurden, den großen Fortschritt. Die Körperverhältnisse sind bedeutend besser geworden, die Modellierung ist vorzüglich und dabei frei von Kälte und Aengstlichkeiten, und die innere Belebung, die namentlich bei der Eva mit großer Vollkommenheit durchgeführt ist, lehrt uns, daß es Dürer nicht ausschließlich um die Aeußerlichkeiten des nackten Körpers zu tun war.

Der erste Auftrag für ein Gemälde erging an ihn von seinem alten Gönner, Friedrich von Sachsen. Aber wenig erfreulich war der Vorwurf: die Marter der Zehntausend, und wir vermögen heute nur noch der malerischen Vortrefflichkeit und miniaturhaften Detailarbeit Interesse abzugewinnen (S. 42).

Da war denn doch dankbarer die Bestellung, die der Frankfurter Kaufmann Jacob Heller bei Dürer auf eine große Tafel mit der Himmelfahrt und Krönung Mariens machte. Das Mittelbild, das ganz eigenhändig vom Künstler gemacht wurde, wanderte später von der Dominikanerkirche in Frankfurt nach München in die Kunstkammer des Kurfürsten Maximilian und ist bei einem Brand zugrunde gegangen. Die wertlose Kopie in Frankfurt (S. 43) kann uns nur einen schwachen Begriff von der Komposition des Ganzen geben, die Flügel aber zeigen eine begabte Schülerhand, deren Tendenz namentlich auf eine starke Helldunkelwirkung gerichtet war (S. 44—47). Vergleichen wir das Bild mit der Marter der Zehntausend, so müssen wir staunen, bis zu welcher Einfachheit der Künstler hier in der Komposition gelangt ist. Ueberall große Linien, die alle die Madonna als Hauptperson hervorheben und doch den Bewegungsmotiven der einzelnen Figuren die größte Freiheit erlauben. Dabei ein stetes Wachsen der Erregung von den ruhig stehenden Figuren der Seiten bis zu dem in verzücktem Schauen auf die Knie gesunkenen Apostel und dem ungläubig das Grab durchwühlenden weit vorgebeugten Jünger. Wie geschickt die Gruppen zu beiden Seiten aufgebaut und durch die ebenerwähnte Figur zusammengehalten sind, das lehrt schlagend ein Vergleich mit dem Holzschnitt des Marienlebens (S. 219), der eine weit schlechtere Komposition verrät. Den höchsten Reiz gewährt auch hier wieder die Betrachtung der Studien, in denen wir den Künstler bei seinem intimsten Schaffen belauschen können. Mögen wir nun einen jener Charakterköpfe bewundern, wie den leicht nach vorn geneigten spitzbärtigen Mann der Albertina, oder den kühnen Wurf der Gewandung verfolgen, überall begegnen wir der gleichen Meisterschaft, überall gewinnen wir den Eindruck, hier vor einem besten Werke des Künstlers zu stehen. Noch lebte ja die Erinnerung an Italiens Kunst in ihm, noch konnte er sich frei der großen Aufgabe zuwenden und mit voller Berechtigung ausrufen: „Ich weiß, daß sie (die Tafel) fünfhundert Jahre sauber und frisch sein wird... und sie wird nicht gescholten werden, es sei denn, daß es mir zuleid geschehe.“



Gewandstudie zu einem Apostel
auf dem Hellerschen Altar
Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett
in Berlin

Noch ein zweites großes Gemälde galt es zu vollenden: das Allerheiligenbild, das, von Matthias Landauer für die Kapelle des Zwölfbrüderhauses gestiftet, im Jahre 1511 dort aufgestellt wurde (S. 49). Hat sich Dürer im Hellerschen Bilde noch an den gotischen

Aufbau von Mittelbild und Seitenflügeln gehalten, so will er jetzt die Form des italienischen Altars wiedergeben und greift zu der feststehenden, durch reichen Rahmen abgeschlossenen Altartafel, deren monumentaler Charakter durch keine Flügel beeinträchtigt wird. Das Bild selbst stellt die Dreieinigkeit dar, umgeben von Heiligen und angebetet von der gesamten Christenheit. Wie eine oben geöffnete Kuppel, in deren Mitte der heilige Geist schwebt, vereinigen sich zahllose Seraphimköpfe über dem Haupte Gottvaters, der den Gekreuzigten vor sich nieder hält. Von den Seiten schweben Engel herab mit den Leidenswerkzeugen in den Händen, und ebenfalls aus den himmlischen Sphären sind die Heiligen genaht, geführt von Maria und Johannes dem Täufer. Darunter, der durch eine Landschaft mit weiter Fernsicht angedeuteten Erde entrückt, aber doch von ihr herkommend, knien die Seligen. Und nicht nur die Edeln sind es, die des göttlichen Anblickes teilhaftig werden, nein! dicht neben der adligen Dame fällt die einfache Haube der Bürgersfrau auf, und ganz in der Nähe der Höchsten der Erde kniet das schlichte Bäuerlein, gekennzeichnet durch seinen Dreschflegel. Denn aufgehoben sind alle Unterschiede der Stände, und der Geringste sollte sich der gleichen Erlösung bewußt sein wie Kaiser und Papst. In lichten Farben gehalten, spricht so das Bild eine eindringliche Sprache und zeigt uns die tiefe Persönlichkeit des Meisters, dessen Kunst über das Zeitliche hinweg die Versöhnung aller Gegensätze anstrebt.

Mit diesen zwei großen Bildern ist Dürers Haupttätigkeit für die Malerei auf Jahre hinaus abgeschlossen, und nur weniges entsteht in der folgenden Zeit. Aus dem Jahre 1512 stammen die beiden Kaiserbilder in Nürnberg: Karl der Große und Sigismund (S. 50 u. 51). Der erstere soll die Züge des kaiserlichen Geschichtschreibers Stabius tragen und imponiert durch die großartige Auffassung des Gesichtes. Aus den Jahren 1514 bis 1516 stammt eine Reihe von Köpfen von wenig guter malerischer Qualität, am bedeutendsten sind darunter die beiden Apostel in Florenz (S. 53), deren scharfgeschnittenen Gesichter und bei aller Breite sorgfältig ausgeführten Haare die Meisterhand verraten. Hart und metallisch wirkt die Lucretia von 1518 in München (S. 58), in den Proportionen der Eva von 1507 verwandt, auf welche Zeit auch der erste Entwurf hierzu zurückgeht.

Um so reger aber beschäftigt er sich jetzt mit dem Kupferstich und Holzschnitt. Noch im Jahre 1511 erscheint, wohl angeregt durch das Allerheiligenbild, der auch in technischer Hinsicht meisterliche Schnitt: die Dreifaltigkeit (S. 270), die Christus nicht als Kruzifixus, sondern als Schmerzensmann im Schoß seines Vaters ruhend darstellt. Es ist der Leidensgedanke, den Dürer hier mit der Verherrlichung verbinden will; hat er sich doch gerade in diesen Jahren eifrig mit den Passionen beschäftigt.

Mit der Ausbildung des Holzschnittes geht die des Kupferstiches Hand in Hand. Voran steht auch hier das Religiöse, seine zahlreichen Madonnen, seine Passionsfolge konnten uns dies lehren und uns zugleich den technischen Fortschritt zeigen, den der Künstler genommen. Auch hier wendet er sich von der mehr zeichnerischen Manier der früheren Zeit ab und strebt eine immer malerischere Wirkung an, die er durch ein scharfes Gegenüberstellen von Licht und Schatten zu erreichen sucht und die manchmal so stark betont wird, daß man sagen kann, er arbeitet, wie der Schabkünstler, aus dem Dunkeln ins Helle. Dabei vermeidet er die allzu großen Feinheiten, wie sie etwa der Stich Adam und Eva (S. 113) aufzuweisen hat, zugunsten einer kräftigeren Strichführung. Der verlorene Sohn (S. 94) und der Raub der Amymone oder das Meerwunder (S. 106), die große Fortuna, auch Nemesis genannt (S. 109) und Adam und Eva (S. 113), schließlich die drei großen Blätter: Ritter, Tod und Teufel (S. 135), S. Hieronymus in der Zelle (S. 138) und die Melancholie (S. 139) bedeuten

die jeweiligen Höhepunkte der einzelnen Entwicklungsstadien. Im erstgenannten Blatt sind noch manche Anlehnungen technisch und in Einzelheiten an sein Vorbild Schongauer vorhanden, sein Hauptreiz beruht in der gemütvollen Auffassung des Vorgangs, in der liebevollen Schilderung eines fränkischen Bauernhofes. In den folgenden Stichen, zu denen noch Herkules oder die Eifersucht (S. 107) und S. Eustachius (S. 115) gehören, fällt die vollendete Technik und die Behandlung des Aktes auf. Wie plastisch ist z. B. die Modellierung der vom Rücken gesehenen Figur auf der Eifersucht, und die Landschaften auf der großen Fortuna und dem Eustachius gehören zum Besten, was Dürer geschaffen hat. Leider aber wird uns der Genuß der allegorischen Stiche dadurch getrübt, daß eine richtige Erklärung ihrer Bedeutung fast unmöglich ist. Dürer, der in regsten Beziehungen zu den Humanisten stand, war mit der ganzen Gedankenwelt einer alles allegorisierenden und symbolisierenden Zeit so vertraut, daß die aus solchen Studien und Anschauungen hervorgegangenen Arbeiten notwendigerweise uns, die wir viele jener Begriffe gar nicht mehr kennen, unverständlich sein müssen. So bleiben auch alle Erklärungsversuche, die den festen Boden der Tatsachen verlassen, so lange fraglich, bis es gelingt, einen durchaus einwandfreien, gleichzeitigen Beleg hierfür aufzufinden.



Bildnis eines jungen Mädchens (1515)
Nach einer Zeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin

Durch unablässige Studien waren so die Wege zu neuen Ausdruckmöglichkeiten des Stiches geebnet, und das gleiche Jahr, in dem die Kupferstichpassion abgeschlossen wird, bringt den ersten der drei großen Stiche, die die Vollendung aller Bestrebungen bedeuten: Ritter, Tod und Teufel (S. 135). Durch einsame Gegend, zwischen hohen Felsen, lenkt der Reiter sein Roß. Zu den Fährlichkeiten der Natur treten die Schreckgestalten der Phantasie: der Tod hält ihm das Stundenglas vor, der Teufel streckt seine Klaue nach ihm aus. Doch nicht ficht dies den Reiter an. Trotzig blickt er geradeaus, entschlossen, nur auf den Weg zu achten. Fern über die Felsen herein schimmert die Burg — ein Bild der Nürnberger Feste —, er wird sie erreichen, allen Fährnissen zum Trotz. Es ist wohl keine Frage, daß die ganze Darstellung mit der reformatorischen Gärung jener Tage in Verbindung steht, und wir fühlen den apokalyptischen Zug in ihr. Aber ehe wir phantastische Erklärungen versuchen, sollen wir uns an der meisterhaften Ausführung des Blattes freuen. Vorzüglich ist das dämmernde Dunkel der Schlucht getroffen, der Lichtschein, der von links her auf Roß und Reiter spielt, läßt uns das Ende des Dunkels ahnen, ist aber doch nur dazu benutzt, dieses durch den Kontrast noch zu verstärken. Ritter und Roß bedeuten den Abschluß jener Studien, deren erste — eine Zeichnung der Albertina — aus dem Jahre 1498 einen Reiter in ähnlicher Rüstung, auf grobem Gaul sitzend, zeigt, während von den beiden Kupferstichen: das große und kleine Pferd (S. 116 und 117) das kleinere schon in Kopf

und Hals die Verhältnisse der Renaissance verrät, wie sie etwa Verrocchio in seinem Colleoni-Denkmal in Venedig als Muster hingestellt hat, und dessen Einfluß sich auch in dem Pferd des Ritters nicht verleugnen läßt.

Mitten hinein in den Zauber der deutschen Wohnstube versetzt uns der heilige Hieronymus in der Zelle (S. 138). Eifrig schreibend sitzt der greise Gelehrte an seinem Pult. Hinter ihm hängt der große Kardinalshut, und im ganzen Zimmer zerstreut finden sich all jene Gegenstände, die uns einen Wohnraum behaglich machen. Durch die Fenster dringt das helle Sonnenlicht herein, malt die Butzenscheiben in lichten Reflexen an die Wand, zeichnet des Tisches Schatten auf den Fußboden und glänzt als dessen Widerschein an der Decke. Behaglich blinzelt der Löwe, und das Hündchen hat es sich auf warmem Platz bequem gemacht. Ueberall das Bild der zufriedenen, beschaulichen Existenz, die durch keinerlei Einfluß in ihrer Ruhe gestört wird.

Welchen Gegensatz dazu bietet der letzte der drei Stiche: die Melancholie (S. 139)! In dumpfem Brüten sitzt das prächtige Weib im Vordergrund, ein weites Gewand umgibt in weichen Falten ihre Gestalt. Allerlei Geräte liegen ihr zu Füßen, und hell erglänzt der Horizont im Licht eines strahlenden Sternes. Um so geheimnisvoller wirkt der Dämmerschein, der alles andre beherrscht. Soll es die Befangenheit des menschlichen Geistes darstellen, der vergeblich dem Licht zustrebt, soll es tatsächlich das erste Blatt der Temperamente sein, dem sich die beiden andern anreihen würden, wie man aus der I im Schilde der Fledermaus, aus dem S vor der Jahreszahl von Ritter, Tod und Teufel schließen wollte? Vergeblich suchen wir nach einer bestimmten Erklärung. Hier ganz besonders gilt das oben über die Allegorie Gesagte, und dazu kommt, daß Dürer selbst mit den Jahren immer mehr ins Grübeln und Spekulieren geriet, das, so sehr es auch die Tiefe seines Gemütes verrät, für sein künstlerisches Schaffen ein Hemmnis gewesen ist und ihn abhält von der allgemeinverständlichen Sprache, die das Kunstwerk stets reden soll.

Zur gleichen Zeit, da die drei großen Stiche entstanden, war Dürer durch große, ehrenvolle Aufträge für den Kaiser Maximilian vollauf in Anspruch genommen. Sich zum Ruhm und der Nachwelt zur Erinnerung hatte der Kaiser einen großen Triumphzug seiner Taten geplant und die gesamte Künstlerschaft Nürnbergs und Augsburgs hierfür gewonnen. In zwei Teile zerfällt die große Anzahl von Holzschnitten: die Ehrenpforte und den Triumphzug. Letzterer zeigt den Herrscher, umgeben von den Ahnen und Mitgliedern seines Hauses, gleich einem antiken Imperator einherziehend, begleitet von zahlreichem Gefolge, das die lebendige Erinnerung all seiner Taten darstellen soll. Gering ist Dürers Anteil an diesen Schnitten; die ihm zugeschriebenen Blätter (S. 359—382) stehen keineswegs auf der Höhe seines damaligen Könnens und werden höchstens in seiner Werkstatt entstanden sein. Dagegen verrät der Triumphwagen (S. 322—329), den Dürer nach Maximilians Tod im Jahre 1522 selbständig erscheinen ließ, des Meisters Hand.

Größer ist sein Anteil an der „Ehrenpforte", wenngleich auch hier die Blätter mit den historischen Ereignissen durchweg Schülerarbeiten sind. Jedenfalls ist der Entwurf des Ganzen von Dürer und verrät zur Genüge, was er trotz aller Klügeleien noch aus dem Vorwurf zu machen verstand. Denn eine mühselige Allegorie war hier zusammengetragen worden, und in spitzfindigster Weise suchte man alles, sogar die ornamentalen Details, in Zusammenhang mit der ganzen Darstellung zu bringen. Wie ein antiker Triumphbogen erhebt sich der stolze Bau, mächtig gegliedert durch die vier weit vorspringenden Säulenpaare. Rundtürme schließen ihn nach den Seiten ab, und Giebel und Kuppel krönen das Ganze. So mischt sich schon im Aufbau in seltsamer Weise deutscher Burgenstil mit antiker Architektur und der Renaissance ent-

liehenen Motiven. Das gleiche gilt von den überaus zahlreichen Details, die Dürers ausgeprägten Sinn für das Ornamentale verraten und ihn den scheinbar freiesten Naturalismus durch die Gesetze einer wohldurchdachten Bewegung bändigen lassen. Vergeblich ist es, auf Einzelheiten aufmerksam zu machen, immer wieder findet der Beschauer neue Schönheiten, mag er nun die herrlichen Kapitelle betrachten, die die Säulen krönen, oder die prächtigen Greife und Abschlußfiguren bewundern. Das Köstlichste von allem aber ist die Austria, die, gehalten von zwei Männern, über dem Mittelportal schwebt und die Kaiserkrone trägt (S. 291). In gleicher Weise ist Schweben und Lasten ausgedrückt, und die Geschlossenheit der Komposition wetteifert mit der meisterhaften Behandlung der Details. Und wenn uns bei der Betrachtung die Einzelheiten zu sehr den Gesamteindruck zu stören scheinen, so dürfen wir nie vergessen, daß



Das Felsenschloss am Wasser. Nach einem Aquarell in der Kunsthalle in Bremen

die Blätter ja nicht darauf berechnet waren, im Gesamtaufbau auf uns zu wirken, sondern daß sie Blatt für Blatt in die Hand genommen und betrachtet sein wollten.

Noch unmittelbarer aber wie hier konnte sich des Künstlers Phantasie in den Randzeichnungen zu des Kaisers Gebetbuch aussprechen, das jetzt die Münchner Hofbibliothek (s. die Einfassung S. XI) bewahrt. An keine Vorschrift gebunden, konnte Dürer hier seinem Drang nach Belebung freien Lauf lassen. Es ist, als ob die Feder spielend über das Papier gleite, als ob sich von selbst alles aus dem Nichts gestalte. Im Anschluß an das, was die mittelalterliche Miniaturmalerei ausgebildet hatte, weiß er den ganzen Reichtum dieser Formen durch Motive aus der italienischen Renaissance noch zu steigern. Genreszenen und Einzelfiguren wechseln ab mit derbem Ranken- und Astwerk, das sich nur widerwillig dem Zwang einheitlicher Bewegung fügen mag; voll Humor werden da und dort allerlei Tiere dem Gezweig eingefügt, und wozu die Ranke nicht mehr ausreicht, das besorgt der Schnörkel, der bald als deren Ausläufer allerlei symmetrische Figuren bildet, bald als selbständiges Glied Tier- und gar Menschengestalt annimmt.

Auch des Kaisers Bildnis hat uns der Künstler überliefert. Im Jahre 1518 war er nach Augsburg gezogen, wo Maximilian Reichstag abhielt, und aus dieser Zeit stammt eine Zeichnung der Albertina, die dem Gemälde in Wien (S. 59) und auch den Holzschnitten (S. 315 u. 316), die aus seinem Atelier hervorgingen, zugrunde liegt. Neben dem Kaiser traf er hier eine Reihe angesehener Persönlichkeiten, die sich von ihm gern porträtieren lassen wollten, am bekanntesten darunter der Kardinal Albrecht von Brandenburg, dessen Bildnis Dürer später zweimal in Kupfer gestochen hat (S. 153 u. 158).

Trotz der anstrengenden Tätigkeit für den Kaiser hat Dürer in jenen Jahren noch eine Reihe von Arbeiten geliefert. Vor allem ist zu erwähnen der Feinstich des heiligen Antonius (S. 152) mit der prächtigen Ansicht von Nürnbergs Burg, und die Kanone (S. 148), die einen interessanten technischen Versuch als Eisenätzung bedeutet. Daneben wurden Wappen, Ex-libris und Buchillustrationen gezeichnet, für die der Künstler oft wohl nur eine kleine Anleitung oder einen flüchtigen Entwurf lieferte, während die Ausführung Gehilfen überlassen war. So müssen von ihm auch die Entwürfe zum Pfintzingschen Glasfenster der Sebalduskirche, das die Jahreszahl 1515 trägt, stammen. Der auf einem Sockel ruhende Aufbau erstreckt sich über zwei Stockwerke, die den Einfluß der Ehrenpforte vermischt mit Erinnerungen an den Allerheiligenbildrahmen (S. 48) verraten. In der unteren Halle knien die Stifter, während in der oberen, deren Architektur manche Aehnlichkeit mit der Zeichnung einer Zimmerdekoration des Berliner Kabinetts verrät, Maria und Heilige in vier Feldern angebracht sind.

Der Lohn für die Arbeit an des Kaisers Werken blieb nicht aus; neben der Anweisung auf eine einmalige Summe, die er freilich nie ausbezahlt erhielt, wurde ihm ein Leibgeding von 100 Gulden jährlich ausgesetzt. Als nun der Kaiser im Jahre 1519 starb, mochte die Fortsetzung der Rente in Frage stehen, und dies war wohl mit ein Grund, weshalb Dürer sich im Jahre 1520 aufmachte zur Reise in die Niederlande, um des neuen Kaisers Bestätigung hierfür zu erhalten. Den Main und Rhein hinunter geht der Weg über Köln und Aachen nach Antwerpen, und von da aus lernt er einen großen Teil der Niederlande kennen. Wie auf der italienischen Reise seine Briefe, so geben uns hier seine Aufzeichnungen in Tagebuchform Nachricht von dem, was ihn interessiert und bewegt. Da sehen wir, daß der Künstler mit offenen Augen das rege Treiben, das ihn umgibt, beobachtet und bemüht ist, die neuen Eindrücke in sich aufzunehmen. Er hat Gelegenheit, den prächtigen Einzug des Kaisers in Antwerpen zu bewundern, von Künstlern, ja von der Statthalterin wird er als der berühmte Mann gefeiert. Man lädt ihn zu Festlichkeiten ein, schickt ihm und seiner Frau Geschenke, überall sieht er seine Person umworben. Zahlreich sind die Aufträge für Porträts, die an ihn ergehen, breite Kohle- und Kreidezeichnungen, flüchtige Skizzen und Studien, bekannt unter dem Namen des „Niederländischen Skizzenbuches“ (S. XV), geben uns heute noch von seiner Tätigkeit Kunde. Daneben werden Gebäude, wie das Rathaus und Münster in Aachen, die Kathedrale in Antwerpen, Landschaftsbilder, wie der Landungsplatz daselbst, Trachten und technisch bemerkenswerte Dinge mit dem Silberstift festgehalten. Wie weit aber sein Interesse an der Natur geht, das lehrt am besten der Umstand, daß er sich auf die Nachricht von der Strandung eines Walfisches am Zircksee aufmacht, das Wunder zu sehen; leider aber ist dieser bei seiner Ankunft schon wieder fortgeschwemmt, sonst hätte er ihn wohl ebenso sicher dargestellt wie das Rhinozeros (S. 275), das bis auf unsre Zeit für Abbildungen in Naturgeschichtsbüchern maßgebend war. Und noch zu erwähnen ist der prächtige Kopf eines Dreiundneunzigjährigen, der die schärfste Naturbeobachtung verrät und dessen lebendig durchgearbeiteten Züge für den in verschiedenen Kopien vorkommenden heiligen Hieronymus (S. 62) zum Vorbild dienten.

Ein Jahr währte die Reise, und mit der Bestätigung seines Leibgedings in der Tasche kehrte Dürer im Juli 1521 nach Nürnberg zurück. Auch jetzt hatte die Fremde nicht vermocht, ihn dauernd zu halten. Aber zu neuem Schaffen hatten ihn die vielen Eindrücke angeregt. Namentlich das Porträt beschäftigte ihn lebhaft, und wir sehen, wie er fern von allem Konventionellen und Gezwungenen in die Seele des Menschen zu dringen vermag und frei von den äußerlichen Zufälligkeiten der Umgebung das Charakteristische der Persönlichkeit erfaßt. In wenige, einfache Farben sind seine Männer gekleidet, den Grundton gibt neben dem dunkeln Hintergrund die pelzbesetzte Schaube an, und wenn bei dem prächtigen Madrider Bild (S. 61) noch die Hände fast als störendes Element hinzutreten, so ist dies beim Holzschuher von 1526 der Berliner Galerie (S. 69) vermieden. In beiden aber überrascht uns der lebenswahre frische Ausdruck, mit dem die scharf ausgeprägten Individualitäten als solche vor uns hingestellt werden, um mit der ganzen Macht ihres Charakters auf uns zu wirken. Und auch im Holzschnitt finden wir die gleiche große Auffassung wieder, wie das Porträt Varnbülers von 1522 (S. 321) zeigt.



Studie nach einem 93jährigen Greise (1521)
In der Albertina in Wien (vgl. das Gemälde S. 62)

In regem Verkehr mit den großen Männern seiner Zeit verliefen dem Künstler die folgenden Jahre. Erasmus von Rotterdam hatte er in den Niederlanden kennen gelernt und porträtiert; im Jahre 1526 hat er dann dessen Bildnis, eine technische Meisterleistung, in Kupfer gestochen (S.162). Auch zu den Reformatoren stand er in nahen Beziehungen, und namentlich Melanchthon muß er befreundet gewesen sein. An Luther schickt er gelegentlich Abdrücke seiner Werke, und beweglich klingt seine Klage, als er in den Niederlanden von dem vermeintlichen Verrat bei dessen Rückkehr vom Wormser Reichstag erfährt. Seiner Freundschaft mit Pirkheimer gibt er noch im Jahre 1524 durch den prächtigen Kupferstich (S. 160) Ausdruck, und im gleichen Jahre entsteht das Porträt seines alten Gönners, des Kurfürsten Friedrich des Weisen (S. 159).

Daneben hat sich Dürer mit erneutem Eifer auf die kunsttheoretischen Studien geworfen, die er jetzt zusammenzufassen bestrebt ist. Im Jahre 1529 erscheint seine „Unterweisung der Messung mit Zirkel und Richtscheit", ein Buch der angewandten Geometrie, das aber viel weitere Kreise zieht und ganze Kompositionsentwürfe enthält. Als Ingenieur und Baumeister zeigt ihn die Schrift „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken" von 1527; weitaus am breitesten aber waren die Vorbereitungen zur Proportionslehre getroffen, deren Drucklegung Dürer nicht mehr erleben sollte. Sie erschien aber noch im Jahr seines Todes (1528). All das, was er im Lauf der Jahre durch unendlich mühseliges Vergleichen und Messen erreicht hatte, war hier zusammengetragen, viel mehr noch aber liegt in den Manuskripten auf-

gezeichnet. Denn immer begleitete ihn ja der Wunsch, die letzten und tiefsten Dinge der Natur zu ergründen.

Ebenso aber wie zu den zahlreichen Porträts war Dürer durch die Reise auch zu neuen Gemälden angeregt worden. Die flüchtigen Skizzen zu einer thronenden Maria, die er zuletzt in dem schönen Holzschnitt von 1518 (S. 314) dargestellt hatte, zeigen, wie er jetzt diesen Vorwurf ganz im Sinn eines venezianischen Repräsentationsbildes auffaßt. Hierzu wie auch zu einer figurenreichen Kreuzigung sind eingehende Studien vorhanden, die abgeklärte Ruhe und große Vereinfachung namentlich auch der Gewandung verraten. Die Kunde eines wohl verloren gegangenen Originals aus dem Jahre 1523 bringt uns ein großes Schabkunstblatt des Berliner Kabinetts von Dooms, das den sitzenden Schmerzensmann mit einem Henker darstellt (S. 64), und zu dem die Vorzeichnung von 1522 vorhanden ist. Erhalten aber sind nur die vier Apostel, die Dürer im Jahre 1526 dem Rat seiner Vaterstadt zum Geschenk übersandte (S. 71—73). Schon die Folge von Kupferstichen (S. 141, 156 u. 157) zeigt eine bedeutende Auffassung namentlich der bewegten Gesichter, aber sie alle kommen nicht dem Eindruck der zwei Tafeln gleich. In monumentaler Ruhe stehen Paulus und Johannes im Vordergrund; fast unheimlich blitzt jenem das Auge, man sieht, daß ihn innere Bewegung durchzittert. Dagegen scheint Johannes versunken in das visionäre Schauen seiner apokalyptischen Ideen. In ruhigen, schweren Falten fallen ihre Gewänder nieder, dem satten Rot ist ein helles Blau, das sich bis zum Weiß aufhellt und grünliche Schatten bildet, gegenübergestellt. Hinter diesen beiden wuchtigen Figuren müssen die als ihre Begleiter erscheinenden Petrus und Markus zurücktreten. Ruhig liest jener im Buch, während dieser gespannt und aufgeregt nach der Seite blickt, als ahne er dort eine Gefahr. Als letzten großen Ausdruck seiner Kunst hat Dürer die Apostelbilder seiner Vaterstadt zugewandt und ihnen, ein Zeichen seiner tiefen inneren Bewegung, Stellen aus den Evangelien und Apostelbriefen beigefügt, die auf die bewegte Zeit hindeuten, in der sich Deutschland damals befand und die alle Geister aufgerüttelt hatte.


Dürers Wohnhaus in Nürnberg

Immer mehr hat er sich in den folgenden Jahren mit seinen rein theoretischen Studien abgegeben, die ihn von der Wirklichkeit weg stets tiefer den rein gedanklichen Zusammenhang der Dinge ergründen hießen. Dazu trat ein schweres Leiden, über das er selbst in einer Zeichnung, die sich jetzt in Bremen befindet, klagt. Er

deutet dort mit der Rechten auf eine Stelle in der Milzgegend und setzt die Worte dazu: „Do der gelb Fleck ist vnd mit dem Finger drafft dewt, do ist mir we.“ Trotzdem muß sein am 6. April 1528 erfolgter Tod ein unerwarteter gewesen sein. Und bald erhebt sich allerorten die Klage um den Verstorbenen. Mag dabei, der Sitte der Zeit gemäß, manche Uebertreibung mit unterlaufen, wir können daraus doch entnehmen, welch großer Achtung der Künstler sich schon damals zu erfreuen hatte. Und wenn wir bei der Betrachtung seiner Werke nicht immer einen reinen, ästhetischen Genuß empfinden können, so spricht gerade die Innigkeit und dramatische Kraft seines Gemüts, das Ringen mit der äußeren Form, das Versenken in die unergründbaren Rätsel der Natur um so mächtiger zu uns, da es uns ein Stück unsers eignen Inneren vor Augen stellt. So dürfen wir Dürer mit Recht den deutschesten Künstler nennen und in das Lob des Erasmus mit einstimmen: „Ja! er weiß auch das gar nicht Darstellbare ... auf die Leinwand zu zaubern; alle Leidenschaften, die ganze, aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst.“

Dr. Valentin Scherer.



Dürers Grab auf dem Johanniskirchhof in Nürnberg

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Width = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Papier = on paper = sur papier
Auf Pergament = on parchment = sur parchemin

Holzschnitt = woodcut = gravure sur bois
Kupferstich = engraving = gravure en taille-douce

Die Maße sind in Metern angegeben.
The measures noted are metres
Les mesures sont indiqués en mètres

---

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 383)
= see the „Erläuterungen" (p. 383)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 383)


GEMÄLDE





*Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 1,23 B. 0,89

Dürers Vater
1490

The Father of Dürer

Le père de l'artiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Paris, Leopold Goldschmidt

Von Pergament auf Leinwand übertragen, H. 0,565, B. 0,445

Selbstbildnis
1493

Portrait of Dürer

Portrait de l'artiste

*Syon House, Herzog von Northumberland

Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater
Kopie eines verlorenen Originals

Portrait of Albrecht Dürer the Father 1497
Copy of a lost Original

Portrait d'Albert Dürer père
Copie d'un original perdu

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



*London, Nationalgalerie

Bildnis von Albrecht Dürer dem Vater
Kopie eines verlorenen Originals

Portrait of Albrecht Dürer the Father 1497
Copy of a lost Original

Portrait d'Albert Dürer père
Copie d'un original perdu

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,51, B. 0,40

Bildnis von Albrecht Dürer, dem Vater

Kopie eines verlorenen Originals

1497

Portrait of Albrecht Dürer the Father
Copy of a lost Original

Portrait d'Albert Dürer père
Copie d'un original perdu

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München

* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,43

Bildnis von Albrecht Dürer, dem Vater

Kopie eines verlorenen Originals

1497

Portrait of Albrecht Dürer the Father
Copy of a lost Original

Portrait d'Albert Dürer père
Copie d'un original perdu

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Leinwand, H. 0,76, B. 0,57

Friedrich der Weise
Um 1495—1498

Frederic the Sage

Frédéric le Sage

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Augsburg, Kgl. Galerie

Auf Holz, H. 0,53, B. 0,38

Betendes Mädchen
Die sog. Fürlegerin
1497

A praying Girl

Jeune fille en prière

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



*Lützschena bei Leipzig, Freiherr Speck von Sternburg — Auf Holz, H. 0,585, B. 0,425

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl — Portrait d'une jeune fille

Nach der Veröffentlichung der Kunsthistorischen Gesellschaft f. photogr. Publikationen



*Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H. 0,59, B. 0,44

Bildnis eines jungen Mädchens

Portrait of a young Girl — Portrait d'une jeune fille



* Paris, Leopold Goldschmidt

Bildnis eines jungen Mädchens
Die sog. Fürlegerin

Portrait of a young Girl

Portrait d'une jeune fille

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



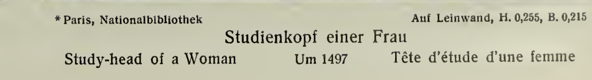
*Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut Auf Leinwand, H. 1,56, B. 0,43

Bildnis eines jungen Mädchens
(Angeblich der Katharina Fürlegerin)

Portrait of a young Girl Um 1497 Portrait d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme von Kühl & Cie., Frankfurt a. M.





*Paris, Nationalbibliothek Auf Leinwand, H. 0,255, B. 0,215

Studienkopf einer Frau

Study-head of a Woman Um 1497 Tête d'étude d'une femme



* Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,52, B. 0,41

Selbstbildnis

Portrait of Dürer

1498

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Weimar, Grossherzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,24

Hans Tucher
1499

* Weimar, Grossherzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,24

Felicitas Tucher
1499



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,48, B. 0,38

Oswolt Krell
1499

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Kassel, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,28, B. 0,22

Elsbeth Tucher
1499

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,93, B. 0,52

Die Heiligen Joseph und Joachim

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

SS. Joseph and Joachim
Side Wing of the Altar-piece of Jabach

St-Joseph et St-Joachim
Volet de l'autel de Jabach

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,93, B. 0,52

Die Heiligen Simon und Lazarus

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

SS. Simon and Lazarus
Side Wing of the Altar-piece of Jabach

St-Simon et St-Lazare
Volet de l'autel de Jabach

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut Auf Holz, H. 0,96, B. 0,51

Hiob von seiner Frau verhöhnt

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

Job scoffed by his Wife — Side Wing of the Altar-piece of Jabach

Job maltraité par sa femme — Volet de l'autel de Jabach

Nach einer Aufnahme von Kühl & Cie., Frankfurt a. M.



* Köln, Wallraf-Richartzmuseum Auf Holz, H. 0,94, B. 0,51

Zwei Musikanten

Flügel vom Jabachschen Altar

Um 1500

Two Musicians — Side Wing of the Altar-piece of Jabach

Deux musiciens — Volet de l'autel de Jabach



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 0,29, B. 0,26

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1500 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



* Würzburg, Universitätsbibliothek — Auf Holz, H. 0,425, B. 0,30

Sixtus Oelhafen

1503



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,51, B. 1,21

Die Beweinung des Leichnams Christi

The Lamentation over the dead Christ 1500 Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Nürnberg, Germ. National-Museum

Auf Holz, H. 1,47, B. 1,18

Beweinung des Leichnams Christi

The Lamentation over the dead Christ   Um 1500   Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg

*Nürnberg, German. National-Museum

Auf Leinwand, H. 0,87, B. 1,10

Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln

Hercules combating the Birds of Stymphalos — 1500 — Hercule combattant les oiseaux de Stymphale

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg

*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Leinwand, Mittelbild H. 0,95, B. 1,055, Flügel H. 1,12, B. 0,435

Maria mit dem Kinde und den Heiligen Antonius und Sebastian

The Madonna with Child, St. Anthony and St. Sebastian

Um 1503—1505

La vierge avec l'enfant, St-Antoine et St-Sébastien

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



*München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 1,53, B. 1,23

Die Geburt Christi
Um 1504
(Vor der Restaurierung)

The Nativity
(Before the Restoration)

La nativité
(Avant la restauration)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek

The Nativity
(After the Restoration)

Die Geburt Christi
(Nach der Restaurierung)

La nativité
(Après la restauration)

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek Auf Holz, H. 1,53, B. 0,87

Stephan Baumgartner



*München, Alte Pinakothek Auf Holz, H. 1,53, B. 0,87

Lucas Baumgartner

Seitenflügel des vorhergehenden Bildes
(Vor der Restaurierung)

Side Wings of the preceding Picture
(Before the Restoration)

Volets du tableau précédent
(Avant la restauration)

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München





* München, Alte Pinakothek

Stephan Baumgartner (St. Georg) Lucas Baumgartner (St. Eustachius)
(After the Restoration) (Nach der Restaurierung) (Après la restauration)

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



* München, Alte Pinakothek — Auf Holz

Madonna

Aussenseite des linken Flügels S. 22

Exterior Side of the left Wing p. 22 — Coté extérieur du volet à gauche p. 22

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

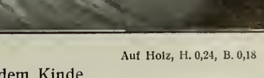
(Früher) Leipzig, Eugen Felix

Auf Holz, H. 0,57, B. 0,47

Salvator mundi

Um 1502





* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,24, B. 0,18

Maria mit dem Kinde

The Madonna with Child 1503 La vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Bremen, Kunsthalle Auf Holz, H. 0,58, B. 0,20

St. Johannes Baptista

1504



* Bremen, Kunsthalle Auf Holz, H. 0,58, B. 0,20

St. Onuphrius

1504



* Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,98, B. 1,12

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi — 1504 — L'adoration des rois

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,60, B. 1,93

The Feast of the Rose-Garlands
(Old Copy)

Das Rosenkranzfest
(Alte Kopie)

La fête du Rosaire
(Copie ancienne)

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien

*Prag, Stift Strahow

Auf Holz

Das Rosenkranzfest

Um 1506

The Feast of the Rose-Garlands

La fête du Rosaire

* Sevenoaks, A. W. Miller

Das Rosenkranzfest
(Alte Kopie)

The Feast of the Rose-Garlands

La fête du Rosaire

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,91, B. 0,76

Madonna mit dem Zeisig

The Madonna with the Siskin

1506

La vierge au serin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Rom, Galerie Barberini — Auf Holz, H. 0,65, B. 0,80

Der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten

The young Jesus among the Doctors — 1506 — Le jeune Jésus parmi les docteurs du temple

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

*Hampton Court — Auf Holz, H. 0,32, B. 0,27

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1506 — Portrait d'un jeune homme



*Genua, Städtische Galerie (Palazzo Rosso) — Auf Holz

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — 1506 — Portrait d'un jeune homme



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,285, B. 0,215

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Woman — Um 1506 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,20, B. 0,16

Christ on the Cross

Christus am Kreuz
1506

Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 2,11, B. 0,81

Adam



Auf Holz, H. 2,11, B. 0,83

Eva

Alte Kopien der nebenstehenden Bilder

Old Copies of the following Pictures — Copies anciennes des tableaux suivants

Nach Aufnahmen von Franz Hanfstaengl, München



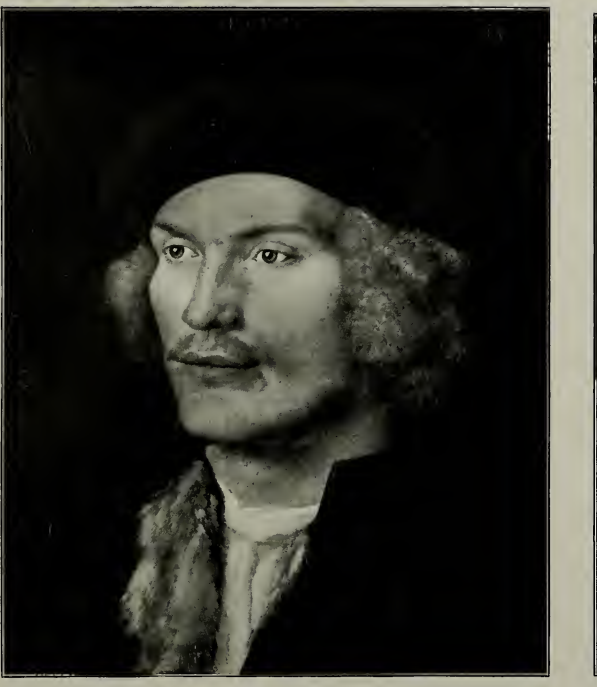
*Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 2,09, B. 0,81

Adam
1507

Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 2,09, B. 0,83

Eva
1507

Nach Aufnahmen von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — 1507 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,35, B. 0,29

Der Geiz

Rückseite des nebenstehenden Bildes

The Avarice — 1507 — L'avarice

Back of the annexed Portrait — Revers du tableau ci-contre

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Pergament, H. 0,30, B. 0,20

Bildnis eines Mädchens

Portrait of a Girl — 1507 — Portrait d'une jeune fille

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Prag, Rudolphinum

Auf Holz

Die Madonna mit der Schwertlilie

The Madonna with the Iris

Um 1508

La Vierge à l'iris



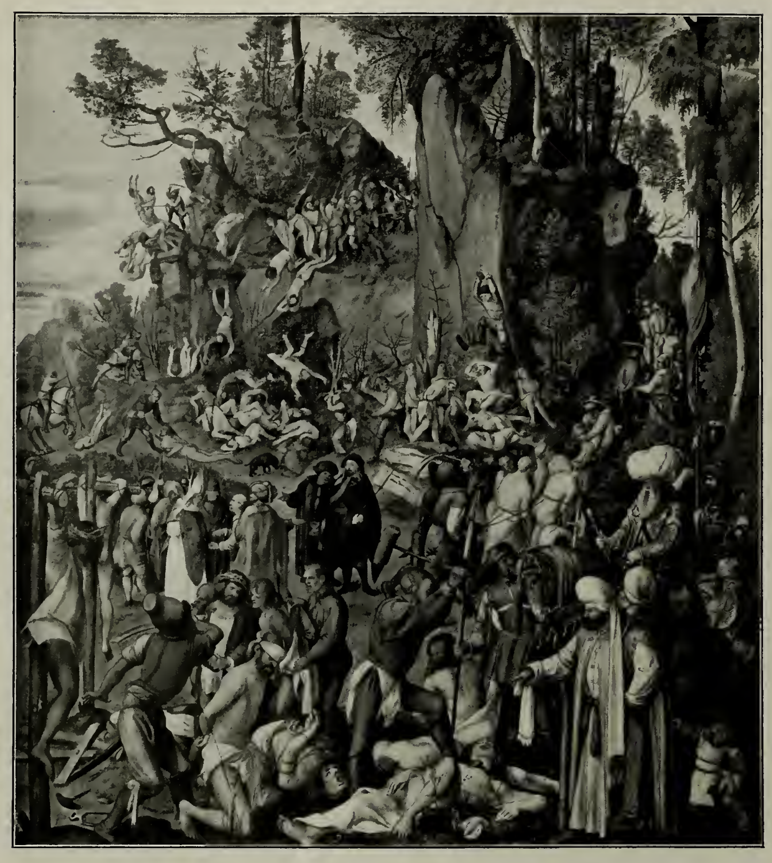
*Richmond, Sir Frederick Cook

Die Madonna mit der Schwertlilie

The Madonna with the Iris

La Vierge à l'iris

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 0,99, B. 0,87

Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien

The Martyrdom of the ten thousand Christians under the King Sapor of Persia

1508

Le martyre des dix mille chrétiens sous le roi Sapor de Perse

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Frankfurt a. M., Städtisches Museum — Auf Holz, H. 1,85, B. 1,345

Himmelfahrt Mariä
Kopie des verbrannten Originals (1509)

The Assumption of the Virgin
Copy after the Original destroyed by Fire

L'assomption de la Vierge
Copie d'après l'original brûlé





Auf Holz, H. 1,385, B. 0,61 — * Frankfurt a. M., Städtisches Museum — Auf Holz, H. 1,38, B. 0,61

Märtyrertod des hl. Jacobus

The Martyrdom of St. Jacob — Le martyre de St-Jacques

Märtyrertod der hl. Katharina

The Martyrdom of St. Catherine — Le martyre de St-Cathérine

Interior Wing
Upper Part

Innenflügel
Oberer Teil
(s. S. 43)

Volet intérieur
Partie supérieure

*Frankfurt a. M., Städtisches Museum — Auf Holz, H. 0,53, B. 0,565

Jacob Heller, der Stifter des Altars

Jacob Heller, the Donor of the Altar-piece — Jacques Heller, le donateur de l'autel

Interior Wing — Innenflügel — Volet intérieur

Lower Part — Unterer Teil — Partie inférieure

(s. S. 43)



*Frankfurt a. M., Städtisches Museum — Auf Holz, H. 0,535, B. 0,57

Katharina Heller, die Gattin des Stifters

Catherine Heller, Wife of the Donor — Cathérine Heller, femme du donateur

Interior Wing — Innenflügel — Volet intérieur

Lower Part — Unterer Teil — Partie inférieure

(s. S. 43)



* Frankfurt a. M., Städt. Museum — Auf Holz, H. 0,96, B. 0,60

Petrus und Paulus

SS. Peter and Paul — St-Pierre et St-Paul

Exterior Wing — Aussenflügel — Volet extérieur
Lower Part — Unterer Teil — Partie inférieure
(s. S. 43)



* Frankfurt a. M., Städt. Museum — Auf Holz, H. 0,965, B. 0,60

S. Thomas von Aquino und S. Christoph

Thomas of Aquino and S. Christopher — St-Thomas d'Aquin et St-Christophe

Exterior Wing — Aussenflügel — Volet extérieur
Lower Part — Unterer Teil — Partie inférieure
(s. S. 43)



* Frankfurt a. M., Städtisches Museum | Auf Holz, H. 0,963, B. 0,60

Zwei heilige Könige
Aussenflügel
Oberer Teil
(s. S. 43)

Two Magi
Exterior Wing
Upper Part

Deux saints rois
Volet extérieur
Partie supérieure



* Nürnberg, German. Nationalmuseum

Die Dreifaltigkeit

In dem von Dürer gezeichneten Rahmen

The Trinity
In the Frame designed by Dürer

La Sainte Trinité
Dans le cadre dessiné par Dürer

Nach einer Aufnahme von Ferdinand Schmidt, Nürnberg



*Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 1,44, B. 1,31

Die Anbetung der heiligen Dreifaltigkeit

The Adoration of the Trinity · 1511 L'adoration de la Sainte Trinité

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



*Nürnberg, German. Nationalmuseum — Auf Holz, H. 1,90, B. 0,89

Karl der Grosse

Charlemagne — 1512 — Charlemagne

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



* Nürnberg, German. Nationalmuseum — Auf Holz, H. 1,89, B. 0,90

Kaiser Sigismund

The Emperor Sigismond — 1512 — L'empereur Sigismond

Nach einer Aufnahme von Friedr. Höfle, Augsburg



*Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,49, B. 0,37

Maria mit dem Kinde

The Madonna with Child — 1512 — La Vierge avec l'enfant

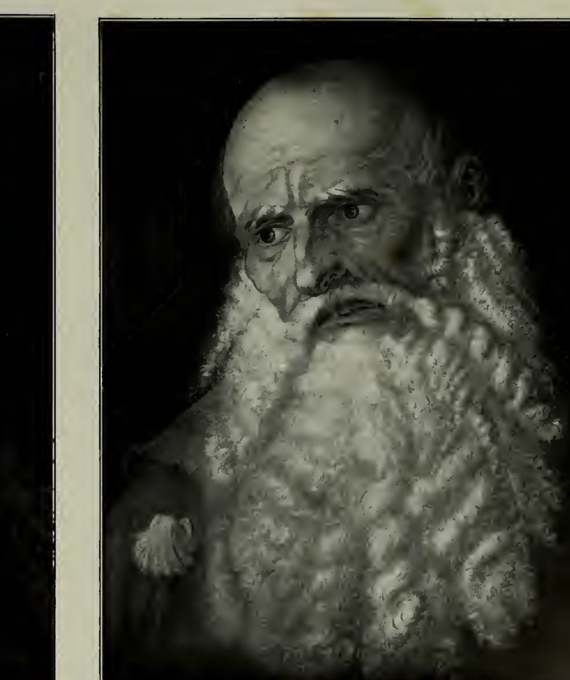
Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



*Bremen, Kunsthalle — Auf Holz, H. 0,195, B. 0,175

Salvator mundi

1514

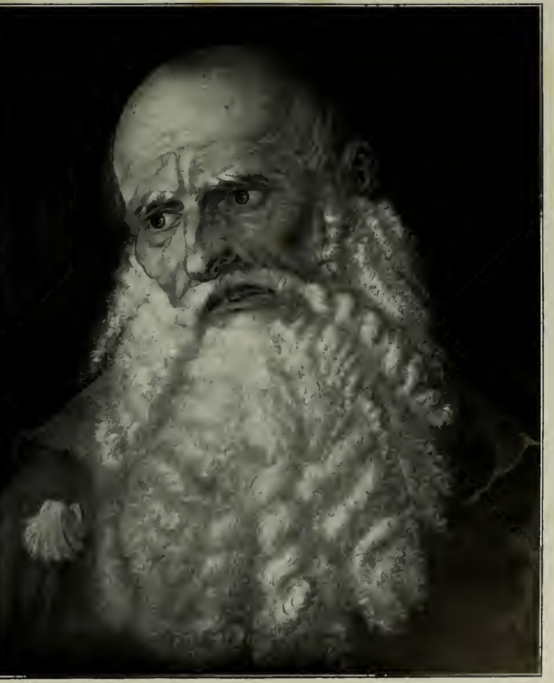


Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,45, B. 0,38

Der Apostel Philippus

The Apostle S. Philip — 1516 — St-Philippe, apôtre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,37

Der Apostel Jacobus

The Apostle S. Jacob — 1516 — St-Jacques majeur, apôtre

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Paris, Nationalbibliothek — Auf Leinwand, H. 0,224, B. 0,193

Knabenkopf

Head of a Boy — Um 1516 — Tête d'un garçon



*Paris, Nationalbibliothek — Auf Leinwand, H. 0,230, B. 0,180

Knabenkopf

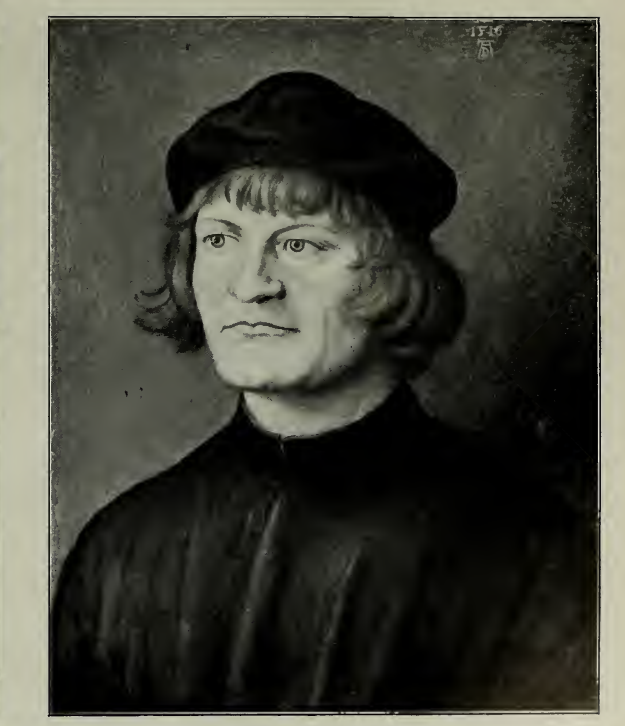
Head of a Boy — Um 1516 — Tête d'un garçon

*Augsburg, Kgl. Galerie — Auf Pergament, H. 0,36, B. 0,25

Madonna mit der Nelke

The Madonna with the Pink — 1516 — La Vierge à l'œillet

Nach einer Aufnahme von Fr. Höfle, Augsburg

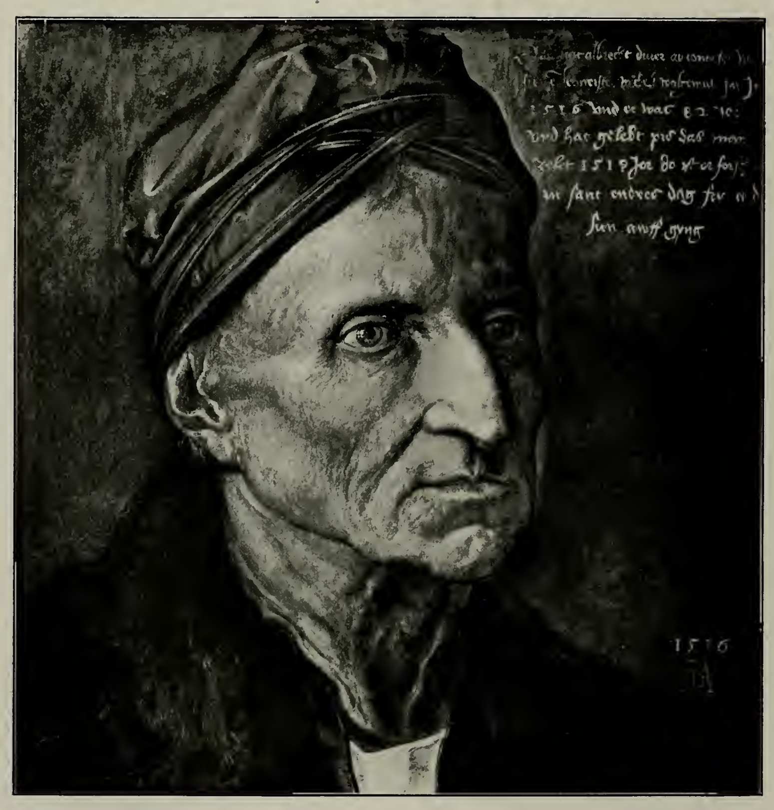


*Wien, Graf Czernin — Auf Papier, H. 0,415, B. 0,33

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — 1516 — Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,29, B. 0,27

Michael Wolgemut
1516

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,53, B. 0,43

Betende Maria

The Virgin praying — 1518 — La Vierge en prière

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek — Auf Holz, H. 1,66, B. 0,74

Der Selbstmord der Lucretia

The Suicide of Lucretia — 1518 — Le suicide de Lucrèce

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



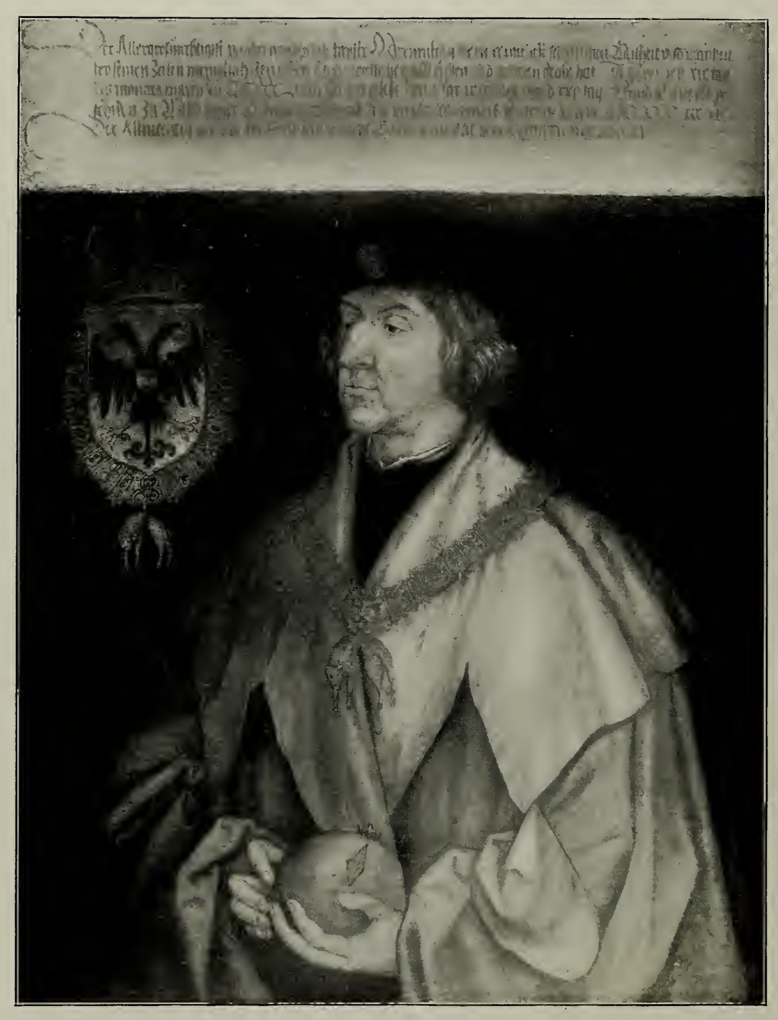
* Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,73, B. 0,62

Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I. 1519 L'empereur Maximilien I.

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



*Nürnberg, German. Nationalmuseum

Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,65

Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I. 1519 L'empereur Maximilien I.

Nach einer Aufnahme von E. Nister, Nürnberg



*Madrid, Prado-Museum

Auf Holz, H. 0,50, B. 0,36

Hans Imhoff (?)
1521

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Lissabon, Nationalmuseum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,48

Der heilige Hieronymus

St. Jerome — 1521 — Saint-Jérôme



* Boston, Mrs. Gardner-Museum

Portrait of a Man

Bildnis eines Mannes
1521

Portrait d'un homme

Nach einer Aufnahme von T. E. Marr, Boston. Copyright 1903



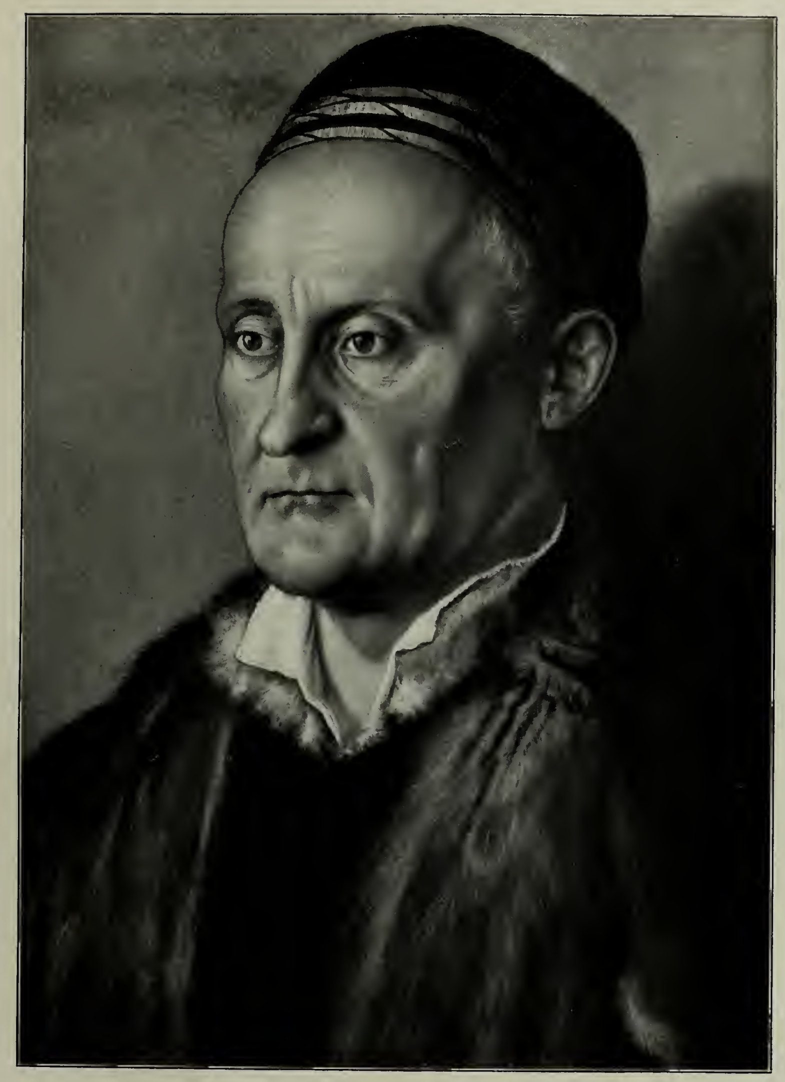
*Ecce homo

1523

After an Engraving in Mezzotinto
by Caspar Dooms
after a lost Original

Nach einem Schabkunstblatt
von Caspar Dooms
nach einem verlorenen Original

Après une gravure en taille noire
par Gaspard Dooms
d'après un original perdu

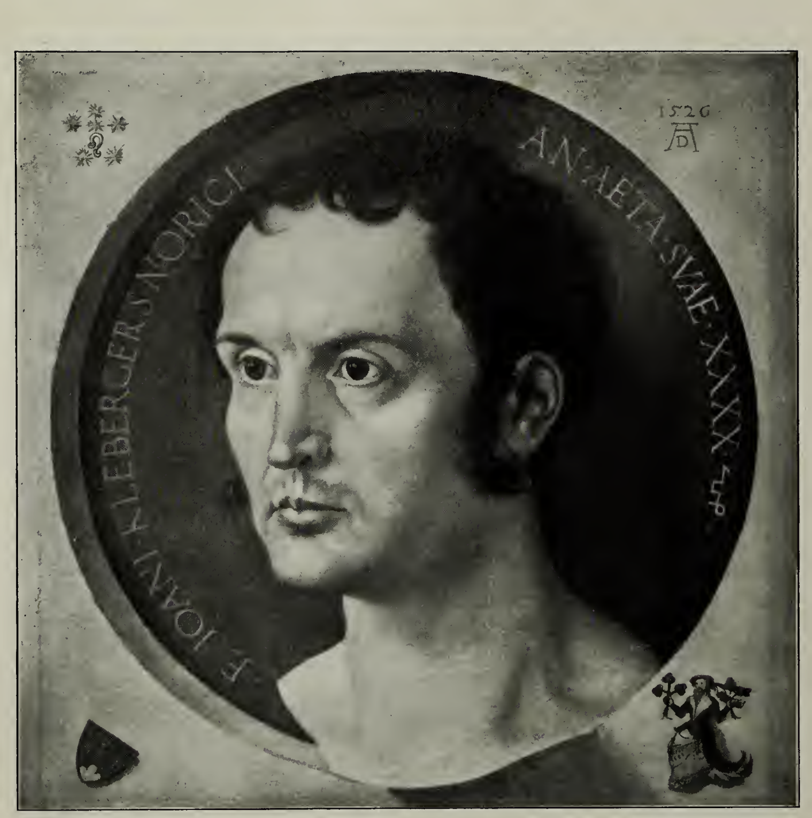


*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,36

Jacob Muffel
1526

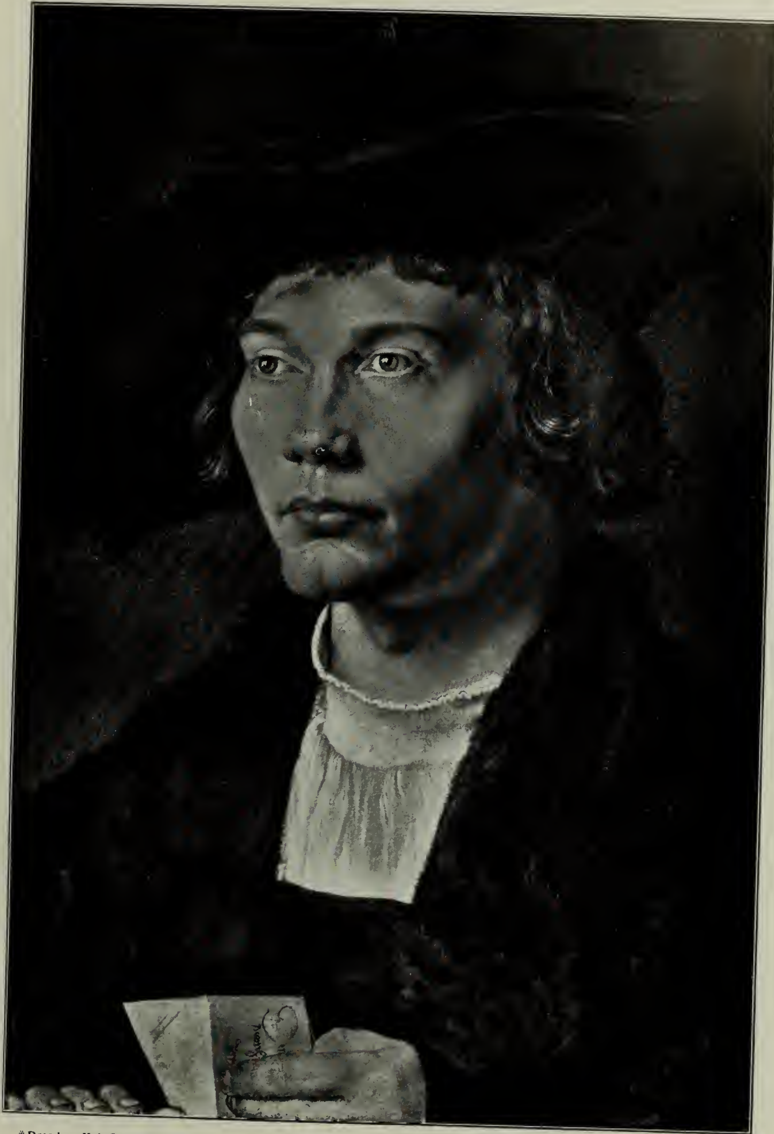
Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,37, B. 0,37

Johann Kleberger
1526

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Auf Holz, H. 0,455, B. 0,315

Bernhard van Orley
1521

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

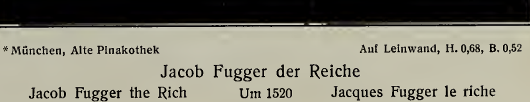
* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,40, B. 0,30

Bildnis eines Greises

Portrait of an old Man — 1520 — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



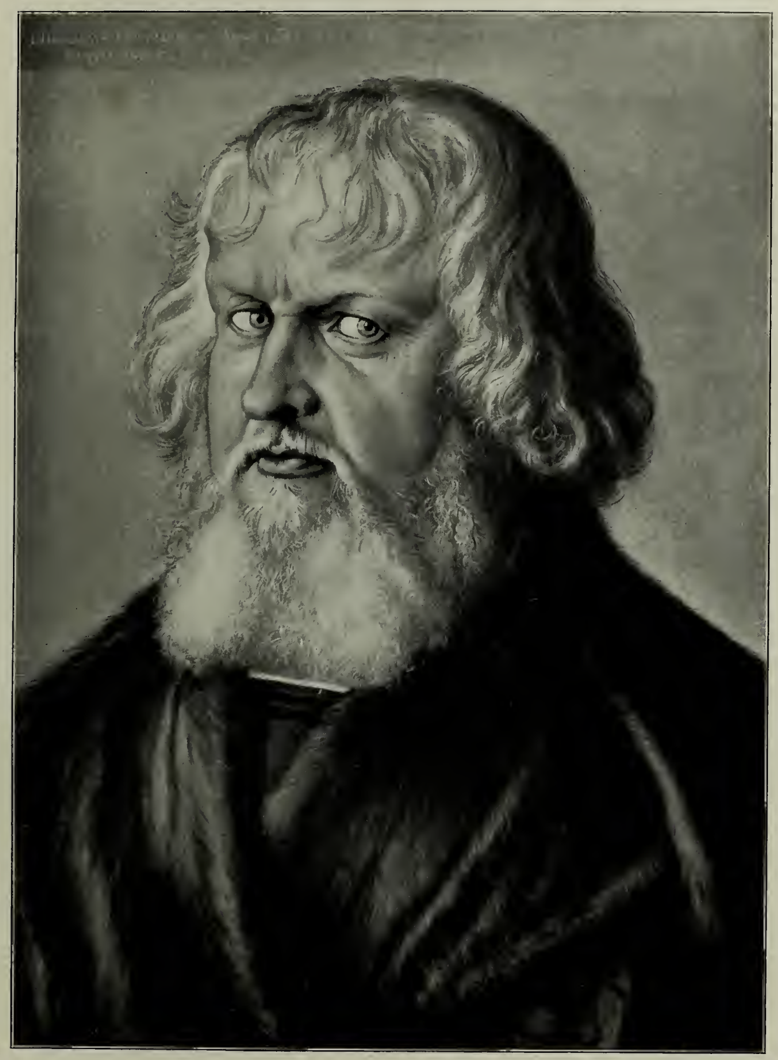


* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,52

Jacob Fugger der Reiche

Jacob Fugger the Rich — Um 1520 — Jacques Fugger le riche

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Auf Holz, H. 0,48, B. 0,36

Hieronymus Holzschuher
1526

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,43, B. 0,32

Maria mit dem Kinde

Madonna with Child — 1526 — La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom





* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, je H. 2,04, B. 0,74

Der Evangelist Johannes und Petrus

St. John the Evangelist and St. Peter — St-Jean l'évangéliste et St-Pierre

1526

Der Apostel Paulus und Marcus

The Apostle Paul and St. Marc — St-Paul et St-Marc

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*München, Alte Pinakothek

Der Evangelist Johannes und Petrus
(Ausschnitt)

St. John the Evangelist and St. Peter
(Detail)

St-Jean l'évangéliste et St-Pierre
(Détail)

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*München, Alte Pinakothek

Der Apostel Paulus und Marcus
(Ausschnitt)

The Apostle Paul and St. Marc
(Detail)

St-Paul et St-Marc
(Détail)

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,525, B. 0,278

Kopf eines Knaben mit langem Bart

Head of a young Boy with a long Beard

1527

Tête d'un jeune garçon à longue barbe

ANHANG

ZWEIFELHAFTE UND SCHUL-BILDER



* Gotha, Herzogl. Museum — Auf Holz, H. 0,60, B. 0,50

Kurfürst Johann der Beständige

John the Persevering, Elector of Saxony

Jean le persévérant, électeur de Saxe



* Frankfurt a. M., Städtisches Museum — Auf Holz, H. 0,40, B. 0,28

Bildnis eines Patriziers

Portrait of a Patrician

Portrait d'un patricien



* Budapest, Museum der bildenden Künste — Auf Holz, H. 0,425, B. 0,345

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Portrait d'un homme

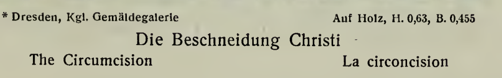


* Köin, Wallraf Richartz-Museum — Auf Leinwand, H. 0,56, B. 0,46

Madonna mit der Nelke

The Virgin with the Pink — La Vierge à l'œillet

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — Auf Holz, H. 0,63, B. 0,455

Die Beschneidung Christi

The Circumcision — La circoncision

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — H. 0,63, B. 0,46

Die Flucht nach Egypten

The Flight to Egypt — La fuite en Egypte

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 0,625, B. 0,45

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Young Jesus in the Temple Le jeune Jésus au temple

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 0,63, B. 0,445

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross Le portement de la croix

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 0,62, B. 0,465

Die Anheftung am Kreuz

The Crucifixion Le crucifiement

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden

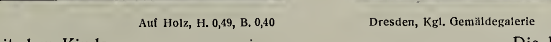


Dresden, Kgl. Gemäldegalerie H. 0,635, B. 0,455

Christus am Kreuz

Christ on the Cross Le Christ en croix

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



* Berlin, Kaiser Friedrich-Museum — Auf Holz, H. 0,49, B. 0,40

Madonna mit dem Kinde

The Virgin with Child — 1518 — La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Gemäldegalerie — H. 0,63, B. 0,46

Die Beweinung Christi

The Lamentation over the dead Christ — Le Christ mort pleuré par les siens

Nach einer Aufnahme von F. & O. Brockmanns Nachf., Dresden



* Ober-St. Veit bei Wien, Erzbischöfl. Palais

Die Kreuzigung Christi
1502
(Altarbild)

The Crucifixion
(Altar-piece)

Le crucifiement
(Tableau d'autel)





Ober-St. Veit bei Wien, Erzbischöfl. Palais

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross — Le portement de la croix

1502

Christus erscheint der Magdalena

Christ appearing to St. Magdalen — Le Christ apparaissant à Ste-Madeleine

Interior Side wings — Innere Seitenflügel — Volets intérieurs

(s. S. 83)



Ober-St. Veit bei Wien, Erzbischöfl. Palais

Der heilige Sebastian 1502 St. Rochus
Aeussere Seitenflügel
(s. S. 83)

St. Sebastian St. Roch
Exterior Side wings

St-Sébastien St-Roch
Volets extérieurs

* Mailand, Graf Borromeo

Bildnis des Joh. Tschertte

Portrait of John Tschertte — 1519 — Portrait de Jean Tschertte



* Darmstadt, Grossherzog von Hessen — Auf Holz, H. 0,46, B. 0,33

Bildnis eines Jünglings

Portrait of a young Man — Portrait d'un jeune homme



* Graz, Steiermärkische Landesgalerie

Auf Holz, H. 0,78, B. 0,67

Maria mit dem Kinde

The Virgin with Child — 1519 — La Vierge avec l'enfant



* Richmond, Sir Frederick Cook

Die Kreuztragung
1527

Christ bearing the Cross — Le portement de la croix

Nach der Veröffentlichung der Dürer Society

KUPFERSTICHE





H. 0,240, B. 0,186

Die heilige Familie mit der Heuschrecke

The holy Family with the Dragonfly Vor 1495 La sainte Famille à la sauterelle

B. 44



H. 0,151, B. 0,139

Der Liebesantrag

The Offer of Love — Vor 1495 — Les offres d'amour

B. 93



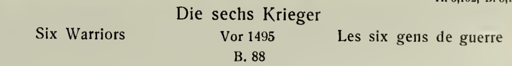
H. 0,114, B. 0,102

*Der Tod

The Death — Vor 1495 — La mort

B. 92





H. 0,132, B. 0,146

Die sechs Krieger

Six Warriors — Vor 1495 — Les six gens de guerre

B. 88



H. 0,248, B. 0,190

Der verlorene Sohn

The prodigal Son — Vor 1495 — L'enfant prodigue

B. 28



H. 0,180, B. 0,119

*Die Busse des heiligen Chrysostomus

The Penance of St. John Chrysostom — Vor 1495 — La pénitence de St-Chrysostome

B. 63



H. 0,324, B. 0,228

Der heilige Hieronymus

St. Jerome | Vor 1495 | St-Jérôme

B. 61



H. 0,111, B. 0,075

Der Koch und seine Frau

The Cook and his Wife   Vor 1495   Le cuisinier et sa femme

B. 84



H. 0,109, B. 0,077

Der Bauer und seine Frau

The Peasant and his Wife   Vor 1495   Le paysan et sa femme

B. 83



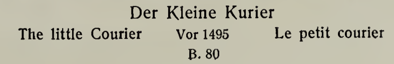
H. 0,108, B. 0,076

Die Türkenfamilie

The turkish Family — Vor 1495 — L'Oriental et sa femme

B. 85





H. 0,108, B. 0,077

Der Kleine Kurier

The little Courier — Vor 1495 — Le petit courier

B. 80



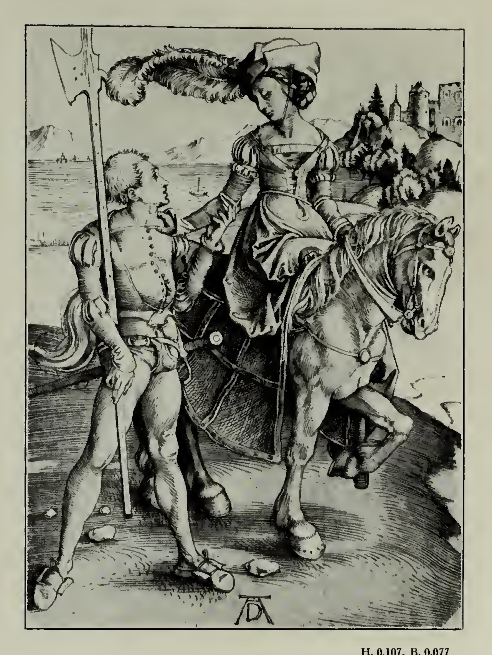
H. 0,109, B. 0,077

Drei Bauern im Gespräch

Um 1495

Three Peasants in Conversation — Trois paysans en conversation

B. 86



H. 0,107, B. 0,077

Das Fräulein zu Pferde mit dem Landsknecht

The Lady on Horseback and the Lansquenet — Um 1496 — La dame à cheval et le lansquenet

B. 82



H. 0,121, B. 0,127

*Die Missgeburt eines Schweins

The Monster of a Pig — Um 1496 — Le monstre-porc

B. 95



H. 0,192, B. 0,120

The Promenade

Der Spaziergang
Um 1495
B. 94

La promenade

H. 0,106, B. 0,070

Maria auf dem Halbmond

The Virgin on the Crescent Vor 1495 La Vierge au croissant

B. 30



H. 0,120, B. 0,067

*Das Glück

The Fortune Vor 1495 La fortune

B. 78

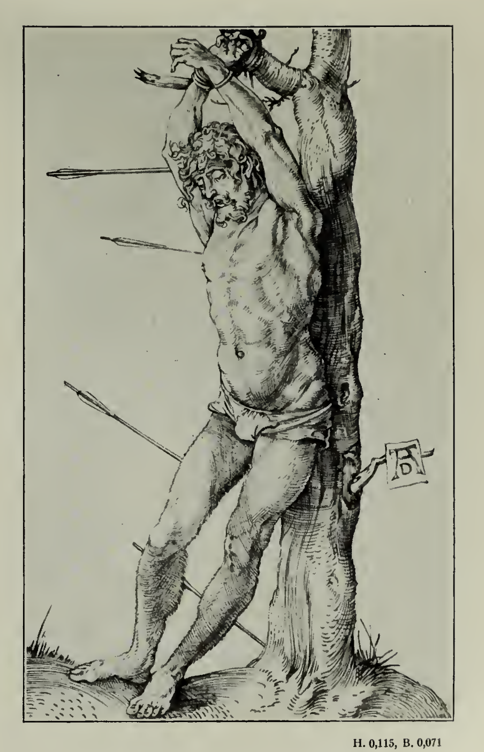


H. 0,106, B. 0,075

Der heilige Sebastian an der Säule

St. Sebastian at the Column   Um 1495   St. Sébastien à la colonne

B. 56

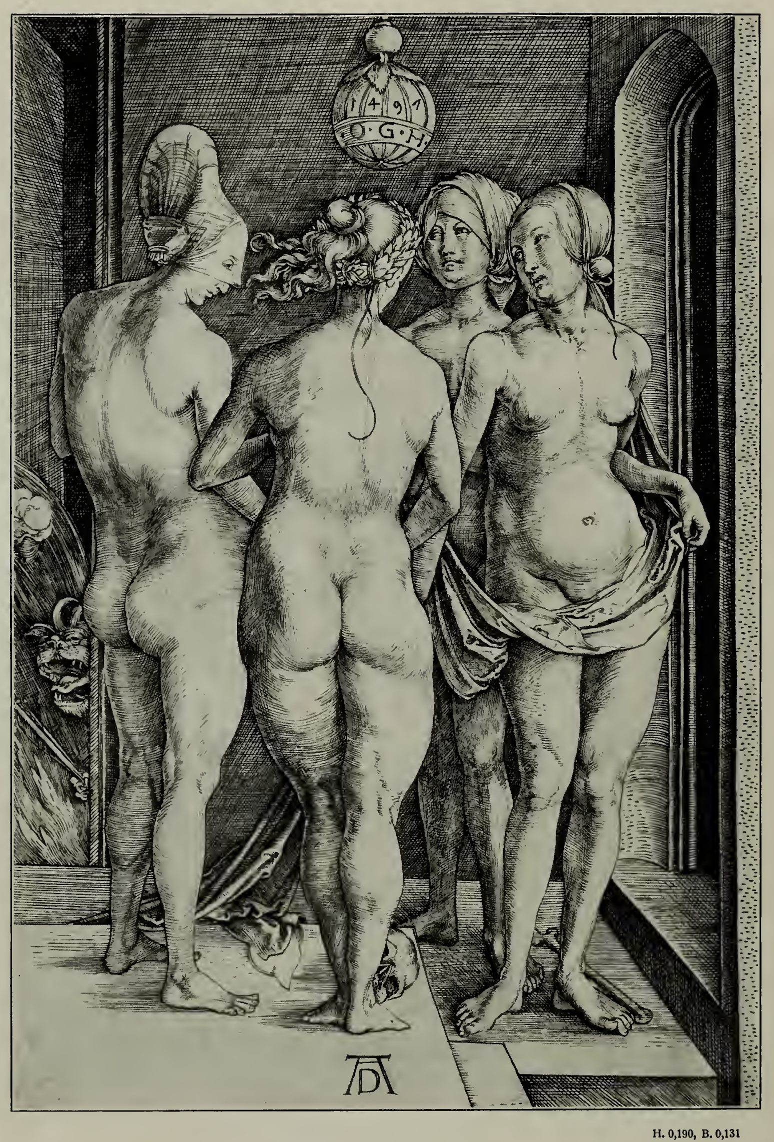


H. 0,115, B. 0,071

Der heilige Sebastian am Baume

St. Sebastian at the Tree   Vor 1497   St-Sébastien à l'arbre

B. 55

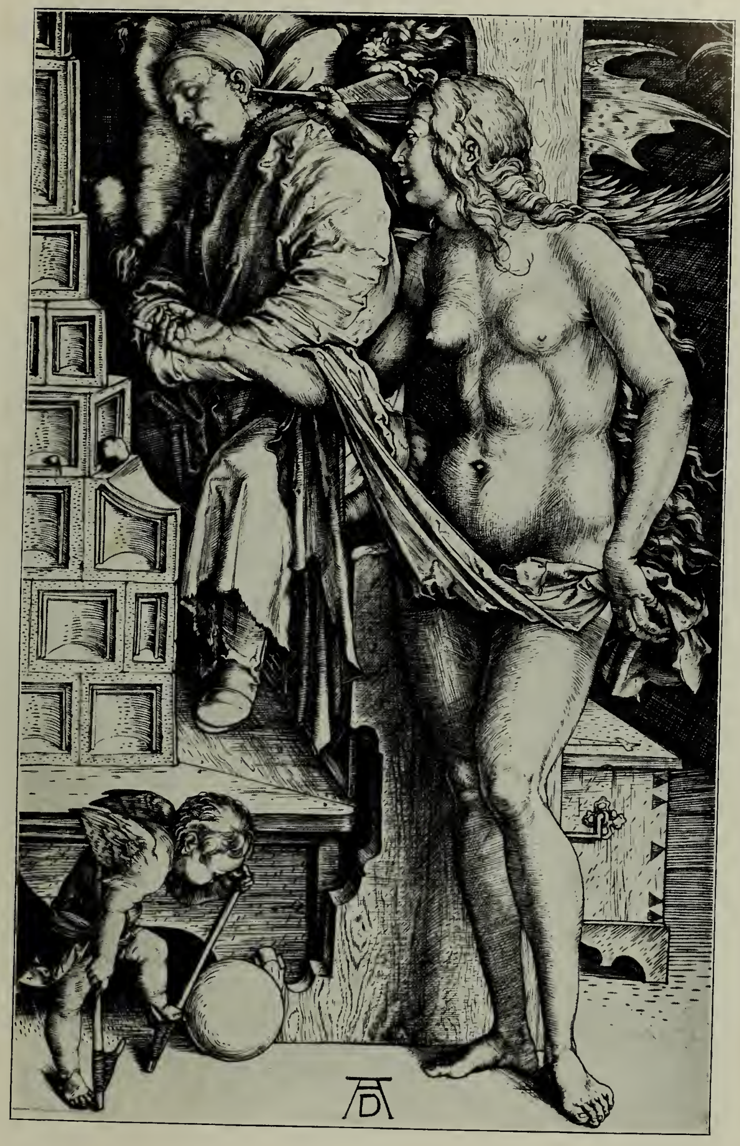


H. 0,190, B. 0,131

*Die vier nackten Frauen

Four naked Women | 1497 | Quatre femmes nues

B. 75



H. 0,188, B. 0,119

The Dream

*Der Traum
Um 1497—1498
B. 76

Le rêve



H. 0,246, B. 0,187

The Sea-Monster

*Das Meerwunder
Vor 1500
B. 71

Le monstre marin



H. 0,323, B. 0,223

Hercules

* Herkules
Vor 1500
B. 73

Hercule



H. 0,114, B. 0,070

Die heilige Anna und Maria

St. Ann and the Virgin Vor 1500 Ste-Anne et la Vierge

B. 29



H. 0,116, B. 0,071

Der Fähnrich

The Standard-Bearer Vor 1500 Le porte-enseigne

B. 87



H. 0,329, B. 0,224

*Nemesis
Um 1502—1503
B. 77



H. 0,113, B. 0,070

Die säugende Maria

The Virgin nursing the Child 1503 La Vierge allaitant l'enfant

B. 34



H. 0,107, B. 0,078

Die Gerechtigkeit

Justice Vor 1503 La justice

B. 79



H. 0,220, B. 0,159

* Das Wappen des Todes

The Coat-of-arms of the Death — 1503 — Les armoiries de la mort

B. 101



H. 0,183, B. 0,120

Die Geburt Christi

The Nativity of Christ | 1504 | La nativité du Christ

B. 2



H. 0,252, B. 0,194

Adam and Eve

Adam und Eva
1504
B. 1

Adam et Eve

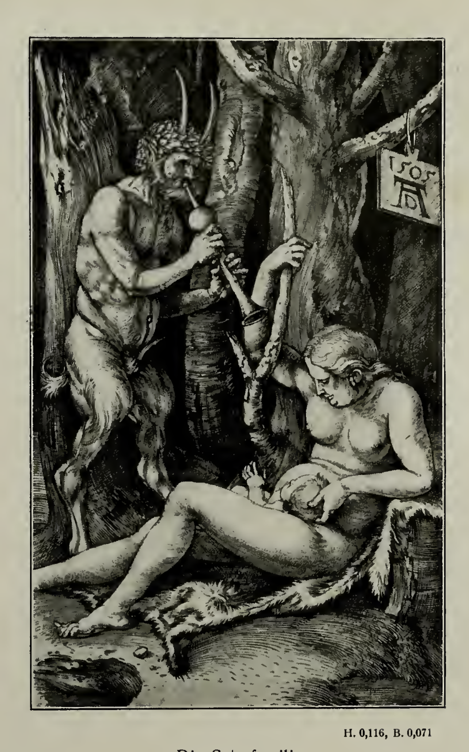


H. 0,116, B. 0,073

Apollo und Diana

Apollo and Diana   Um 1505   Apollon et Diane

B, 68



H. 0,116, B. 0,071

Die Satyrfamilie

The Family of the Satyr   1505   La famille du satyre

B, 69



H. 0,355, B. 0,259

*Der heilige Eustachius

St. Eustace — Vor 1505 — St-Eustache

B. 57



H. 0,165, B. 0,108

Das kleine Pferd

The little Horse — 1505 — Le petit cheval

B. 96



H. 0,167, B. 0,119

Das grosse Pferd

The great Horse — 1505 — Le grand cheval

B. 97



H. 0,191, B. 0,124

*Maria mit dem Affen

The Virgin with the Monkey — Vor 1506 — La Vierge au singe

B. 42

H. 0,115, B. 0,070

Der Schmerzensmann mit den ausgebreiteten Armen

The Man of Sorrows with out stretched Arms — Um 1507 — L'homme de douleurs aux bras étendus

B. 20





H. 0,116, B. 0,075

*Der Schmerzensmann

The Man of Sorrows — 1509 — L'homme de douleurs

B. 3

H. 0,115, B. 0,071

Christus am Oelberg

The Agony in Garden   1508   Le Christ au mont des oliviers

B. 4

The little Passion   Die kleine Passion   La petite passion



H. 0,118, B. 0,075

Gefangennehmung Christi

Christ taken by the Jews   1508   L'arrestation du Christ

B. 5



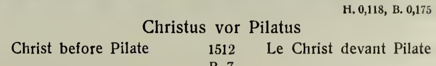
H. 0,117, B. 0,074

Christus vor Kaiphas

Christ before Caiaphas 1512 Le Christ devant Caïphe
B. 6

The little Passion Die kleine Passion La petite passion





H. 0,118, B. 0,175

Christus vor Pilatus

Christ before Pilate 1512 Le Christ devant Pilate
B. 7

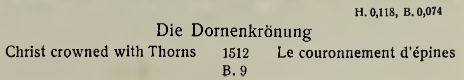


H. 0,118, B. 0,074

Die Geisselung

The Flagellation 1512 La flagellation
B. 8



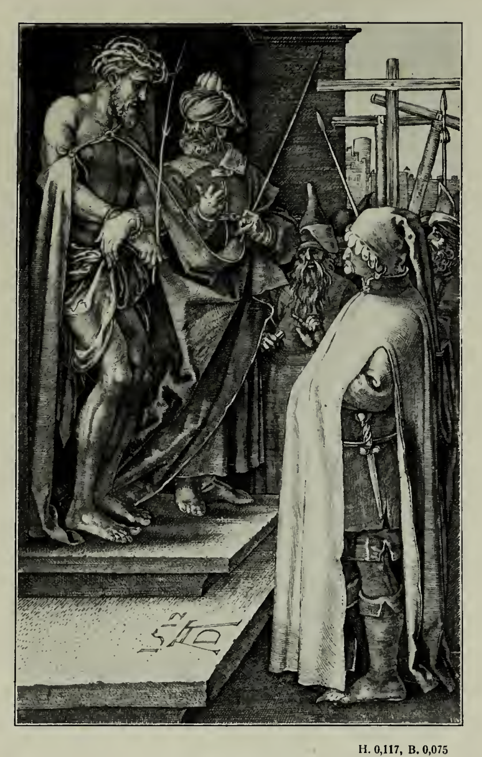


H. 0,118, B. 0,074

Die Dornenkrönung

Christ crowned with Thorns 1512 Le couronnement d'épines
B. 9

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0,117, B. 0,075

Die Schaustellung

Christ before the People 1512 Le Christ devant le peuple

B. 10

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



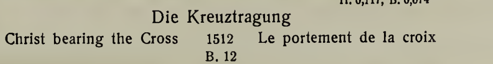
H. 0,117, B. 0,075

Pilatus' Handwaschung

Pilate washing his Hands 1512 Pilate se lavant les mains

B. 11





H. 0,117, B. 0,074

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross 1512 Le portement de la croix
B. 12

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0,118, B. 0,074

Christus am Kreuz

Christ on the Cross 1511 Le Christ en croix
B. 13



H. 0,115, B. 0,071

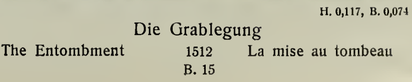
Die Kreuzabnahme

The Descent from the Cross 1507 La descente de la croix

B. 14

The little Passion Die kleine Passion La petite passion





H. 0,117, B. 0,074

Die Grablegung

The Entombment 1512 La mise au tombeau

B. 15



H. 0,117, B. 0,075

Christus in der Vorhölle

Christ in Limbo 1512 Le Christ dans les limbes

B. 16

The little Passion Die kleine Passion La petite passion



H. 0,119, B. 0,075

Die Auferstehung

The Resurrection 1512 La résurrection

B. 17



H. 0,118, B. 0,074

*Petrus und Johannes heilen den Lahmen

St. Peter and St. John healing the Lame — 1513 — Sts-Pierre et Jean guérissant le boiteux

B. 18

H. 0,114, B. 0,071

Drei Genien mit Helm und Schild

Three Genii with Helmet and Shield — Um 1507 — Trois génies avec une casque et un écusson

B. 66



H. 0,117, B. 0,071

Die Hexe

The Witch — Um 1507 — La sorcière

B. 67



H. 0,133, B. 0,098

*Christus am Kreuz

Christ on the Cross — 1508 — Le Christ en croix

B. 24



H. 0,118, B. 0,075

Maria mit Sternenkrone

The Virgin with Crown of Stars — 1508 — La Vierge à la couronne d'étoiles

B. 31



H. 0,112, B. 0,071

Der heilige Georg zu Fuss

St. George on Foot — Um 1508 — St-Georges à pied

B. 53



H. 0,110, B. 0,086

Der heilige Georg zu Pferde

St. George on Horseback — 1508 — St-Georges à cheval

B. 54



H. 0,208, B. 0,185

St. Jerome

*Der heilige Hieronymus
1512
B. 59

St-Jérôme



H. 0,216, B. 0,190

The Holy Family

*Die heilige Familie
Um 1512
B. 34

La sainte famille



H. 0,187, B. 0,122

Das Löwenwappen mit dem Hahn

The Coat of Arms with the Cock — Um 1512 — Les armoiries au coq

B. 100



H. 0,117, B. 0,075

Der Schmerzensmann

The Man of Sorrows 1512 L'homme de douleurs

B. 21



H. 0,250, B. 0,190

*Ritter, Tod und Teufel

The Knight, Death and the Devil 1513 Le chevalier, la mort et le diable

B. 98



H. 0,158, B. 0,106

Maria mit der Birne

The Virgin with the Pear 1511 La Vierge à la poire

B. 41



H. 0,118, B. 0,075

Maria am Baume

The Virgin sitting by the Tree 1513 La Vierge à l'arbre

B. 35



H. 0,074, B. 0,049

*Die hl. Veronika mit dem Schweisstuch

St. Veronica with the Sudarium — 1510 — Ste-Véronique avec le suaire

B. 64

H. 0,102, B. 0,140

*Das Schweisstuch mit zwei Engeln

The Sudarium displayed by two Angels — 1513 — Le suaire porté par deux anges

B. 25



H. 0,247, B. 0,188

*Hieronymus in der Zelle

St. Jerome in his Study 1514 St-Jérôme dans sa cellule

B. 60



H. 0,239, B. 0,168

Melancholy

*Die Melancholie
1514
B. 74

La mélancolie



H. 0,149, B. 0,101

Maria an der Mauer

The Virgin sitting by a Wall 1514 La Vierge à la muraille

B. 40



H. 0,118, B. 0,076

Maria auf dem Halbmond

The Virgin on the Crescent 1514 La Vierge au croissant

B. 33



H. 0,117, B. 0,075

*Der Apostel Thomas

The Apostle Thomas 1514 L'apôtre Thomas

B. 48



H. 0,119, B. 0,075

Der Apostel Paulus

The Apostle Paul 1514 L'apôtre Paul

B. 50



H. 0,118, B. 0,075

Das tanzende Bauernpaar

Dancing Peasants 1514 Les paysans dansants

B. 90



H. 0,105, B. 0,074

Der Sackpfeifer

The Bagpiper 1514 Le corne-muse

B. 91



H. 0,221, B. 0,156

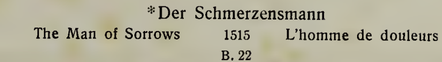
The Agony in the Garden — * Christus am Oelberg 1515 B. 19 — Le Christ au mont d'Oliviers



H. 0,118, B. 0,074

Maria mit der Sternenkrone

The Virgin with Crown of Stars — 1516 — La Vierge à la couronne d'étoiles
B. 32



H. 0,112, B. 0,066

*Der Schmerzensmann

The Man of Sorrows — 1515 — L'homme de douleurs
B. 22



H. 0,185, B. 0,134

*Das Schweisstuch von einem Engel gehalten

The Sudarium displayed by an Angel 1516 Le suaire déployé par un ange

B. 26



H. 0,308, B. 0,213

*Die Entführung auf dem Einhorn

The Abduction on the Reem 1516 L'enlèvement sur la licorne

B. 72



H. 0,185, B. 0,135

The Man in Despair

*Der Verzweifelnde
Um 1516
B. 70

Le désespéré



H. 0,217, B. 0,322

*Die Kanone
1518
B. 99

The Cannon

Le canon

Durchm. 0,037

*Das kleine Christkreuz
(Schwertgriffplatte)
Um 1518
The small Crucifixion   Le petit crucifix
B. 23



Durchm. 0,029

*Der heilige Hieronymus
St. Jerome   St-Jérôme
B. 62



Durchm. 0,035

*Das Parisurteil
The Judgment of Paris   Le jugement de Paris
B. 65





H. 0,116, B. 0,073

Die Marktbauern

Peasants at Market — 1519 — Paysans au marché

B. 89



H. 0,148, B. 0,100

Maria von zwei Engeln gekrönt

The Virgin crowned by two Angels — 1518 — La Vierge couronnée par deux anges

B. 39



H. 0,115, B. 0,073

Die säugende Maria

The Virgin nursing the Child — 1519 — La Vierge nourrissant l'enfant

B. 36



H. 0,096, B. 0,143

*Der heilige Antonius
1519
B. 58

St. Anthony

St-Antoine



H. 0,148, B. 0,097

*Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz

(Der kleine Kardinal)

Albrecht of Brandenburg, Archbishop of Mainz — 1519 — Albert de Brandebourg, archevêque de Mayence

B. 102



H. 0,139, B. 0,100

Maria von einem Engel gekrönt

The Virgin crowned by an Angel 1520 La Vierge couronnée par un ange

B. 37



H. 0,144, B. 0,097

Maria mit dem Wickelkinde

The Virgin with the Child swaddled 1520 La Vierge avec l'enfant au maillot

B. 38



H. 0,117, B. 0,075

Der heilige Christoph

St. Christopher 1521 St-Christophe

B. 51



H. 0,119, B. 0,075

Der heilige Christoph und der Einsiedler

St. Christopher and the Hermit 1521 St-Christophe et l'hermite

B. 52



H. 0,122, B. 0,076

*Der Apostel Philippus

The Apostle Philip — 1526 — L'apôtre Philippe

B. 46



H. 0,122, B. 0,076

*Der Apostel Bartholomäus

The Apostle Bartholomew 1523 L'apôtre Bartholmé

B. 47



H. 0,118, B. 0,075

Der Apostel Simon

The Apostle Simon 1523 L'apôtre Simon

B. 49



H. 0,174, B. 0,120

*Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz
(Der grosse Kardinal)
Albrecht of Brandenburg, Archbishop of Mainz 1523 Albert de Brandebourg, archevêque de Mayence
B. 103



H. 0,188, B. 0,122

Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen

Frederic the Wise, Elector of Saxony — 1524 — Frédéric le Sage, électeur de Saxe

B. 104



H. 0,181, B. 0,115

Wilibald Pirkheimer
1524
B. 106



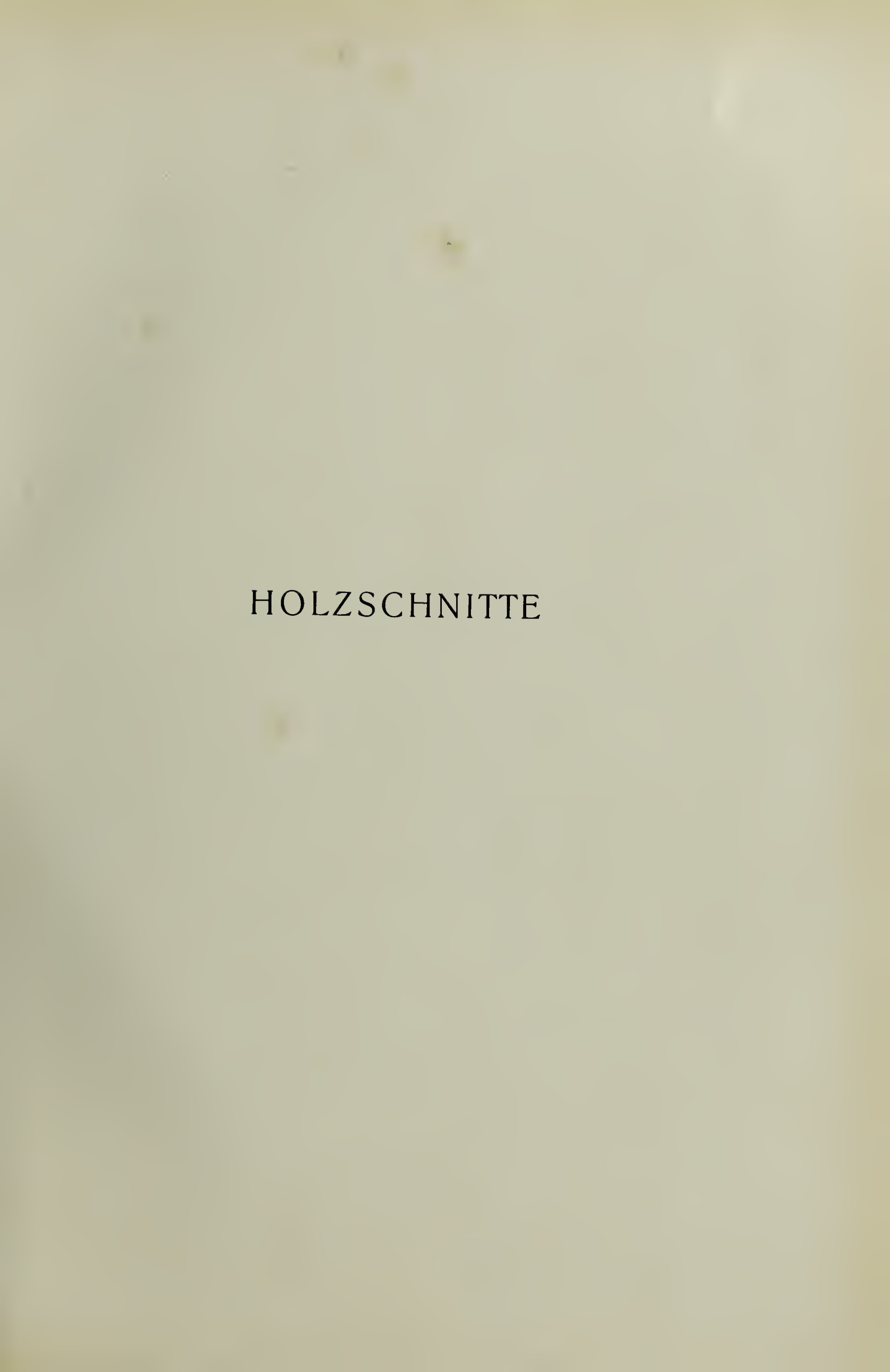
H. 0,174, B. 0,127

Philipp Melanchthon
1526
B. 105



H. 0,249, B. 0,193

Erasmus von Rotterdam
1526
B. 107



HOLZSCHNITTE





H. 0,165, B. 0,115

*Der heilige Hieronymus

1492

St. Jerome

St-Jérôme



H. 0,391, B. 0,280

The Bathing-house

Die Badstube
Um 1496
B. 128

Le bain



H. 0,393, B. 0,283

Die Marter der heiligen Katharina

The Martyrdom of St. Catherine　　Um 1497　　Le martyre de Ste-Cathérine

B. 120



H. 0,382, B. 0,277

Simson den Löwen bezwingend

Samson killing the Lion — Um 1407 — Samson tuant le lion

B. 2



H. 0,395, B. 0,285

The Fighters

*Die Kämpfenden
(‚Ercules‘)
Um 1497
B. 127

Le combat



H. 0,386, B. 0,280

Der Ritter mit dem Landsknecht

The Knight and the Lansquenet | Um 1497 | Le chevalier et le lansquenet

B. 131



H. 0,390, B. 0,280

Die heilige Familie mit den drei Hasen

The holy Family with the three Hares Um 1497 La sainte famille aux trois lièvres

B. 192



H. (ohne Schrift) 0,185, B. 0,184

*Die Offenbarung Johannis
1511
Titelblatt
B. 60

The Apocalypse
Title-page

L'apocalypse de St-Jean
Titre



H. 0,392, B. 0,283

Die Marter des Evangelisten Johannes

The Martyrdom of St. John the Evangelist 1498 Le martyre de St-Jean l'évangeliste

B. 61



H. 0,395, B. 0,284

Johannes die sieben Leuchter erblickend

St. John and the seven Chandeliers 1498 St-Jean apercevant les sept chandeliers

B. 62



H. 0,393, B. 0,281

Johannes erhält die Weisung gen Himmel

St. John ascending to the Heaven 1498 St-John ascendant au ciel

B. 63



H. 0,394, B. 0,281

The four Riders

Die vier Reiter
1498
B. 64

Les quatre cavaliers



H. 0,394, B. 0,283

Eröffnung des sechsten Siegels

The Opening of the sixth Seal 1498 L'ouverture du sixième sceau

B. 65



H. 0,395, B. 0,282

Vier Engel, die Winde aufhaltend

Four Angels, staying the Winds 1498 Les quatre anges, arrêtant les vents

B. 66



H. 0,392, B. 0,282

Lobgesang der Auserwählten im Himmel

The Hymn of the Chosen 1498 Le cantique des élus au ciel

B. 67



H. 0,393, B. 0,281

Die sieben Posaunenengel

The seven Angels sounding the Trombone 1498 Les sept anges jouant du trombone

B. 68



H. 0,394, B. 0,283

The Battle of Angels

Der Engelkampf
1498
B. 69

Le combat des anges



H. 0,391, B. 0,284

Johannes das Buch verschlingend

St. John devouring the Book 1398 St-Jean dévorant le livre

B. 70



H. 0,392, B. 0,279

Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache

The Wife of Sun and the Dragon with seven Heads 1498 La femme de soleil et le dragon aux sept têtes

B. 71



H. 0,394, B. 0,283

Michaels Kampf mit dem Drachen
St. Michael throwing the Dragon 1498 St-Michel terrassant le dragon
B. 72



H. 0,391, B. 0,281

Das Tier mit den Lammshörnern

The Beast with the Horns of Lamb 1498 La bête aux cornes d'agneau

B. 74



H. 0,392, B. 0,282

The Courtesan of Babylon

Die babylonische Buhlerin
1498
B. 73

La courtisane de Babylon



H. 0,393, B. 0,283

Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund

The Angel with the Key to the Abyss 1498 L'ange au clef de l'abime

B. 75



[H. 0,212, B. 0,141

St. Christopher

St. Christoph
Um 1500
B. 104

St-Christophe



H. 0,213, B. 0,144

Die Himmelfahrt der Magdalena

The Assomption of St. Magdalen — Um 1500 — L'assomption de Ste-Madeleine

B. 121



H. 0,218, B. 0,148

*Roswitha dem Kaiser Otto ihr Buch überreichend

Roswitha presenting her Book to the Emperor Otto 1501 Roswithe présentant son livre à l'empereur Othon

P. 277b



H. 0,218, B. 0,146

*Celtes dem Kurfürsten von Sachsen das Buch überreichend

Celtes presenting the Book to the Elector of Saxony 1501 Celtes présentant le livre au l'électeur de Saxe



H. 0,217, B. 0,147

*Die Philosophie

The Philosophy

1502

La philosophie

B. 130



H. 0,206, B. 0,147

*Konrad Celtes
1502
P. 217



H. 0,152, B. 0,118

*Pirckheimers Bücherzeichen

The Book-plate of Pirckheimer Vor 1503 L'ex-libris de Pirckheimer

B. app. 52



H. 0,386, B. 0,281

*Die Marter der Zehntausend

The Martyrdom of the Ten Thousand — Um 1500 — Les dix-mille martyrs

B. 117



H. 0,218, B. 0,144

Der heilige Franziskus die Wundenmale empfangend

St. Francis receiving the Stigmata — Um 1504 — St-François recevant les stigmates

B. 110



H. 0,212, B. 0,141

*Johannes der Täufer und Onuphrius

St. John the Baptist and St. Onuphrius Um 1504 St-Jean Baptiste et St-Onuphre

B. 112



H. 0,212, B. 0,141

Die Heiligen Antonius und Paulus, die Einsiedler

The Hermits SS. Anthony and Paul — Um 1504 — Les hermites St-Antoine et St-Paul

B. 107



H. 0,215, B. 0,150

Die heilige Familie

The Holy Family

Um 1504

La sainte famille

B. 100



H. 0,213, B. 0,145

The Calvary

Der Kalvarienberg
Um 1504
B. 59

Le mont calvaire

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI
AE HISTORIAM AB ALBERTO DVRERO
NORICO PER FIGVRAS DIGES
TAM CVM VERSIBVS ANNE
XIS CHELIDONII



Quiſquis fortunæ correptus turbine.perfers.
Quam tibi iacturam fata ſiniſtra ferunt.
Aut animæ delicta gemis.Phlegethontis & ignes
Anxius æternos corde tremente paues.
Quiſquis & vrgeris iam iam decedere vita
Alterius:migrans:neſcius hoſpitij.
Huc ades:auxilium:pete:continuoq; rogabo
Pro te:quem paui lacte:tuliq; ſinu.
Ille deus rerum mihi ſubdidit aſtra:deoſq;.
Flectitur ille meis O homo ſupplicijs.

H. (der Zeichnung) 0,202, B. 0,195

*Titelbild zum Marienleben

Title-page of the Life of the Holy Virgin 1511 Titre de la vie de la Vierge

B. 76



H. 0,295, B. 0,212

Joachim vom Hohenpriester zurückgewiesen

Joachim rejected by the High-priest Vor 1506 Joachim refusé par le grand-prêtre

B. 77



H. 0,296, B. 0,210

Joachim vor dem Engel
Vor 1506
B. 78

The Angel appearing to Joachim

L'ange apparaît à Joachim



H. 0,298, B. 0,210

Joachim und Anna unter der goldenen Pforte

Joachim and Ann under the golden Gate 1504 Joachim et Anne sous la porte d'or

B. 79

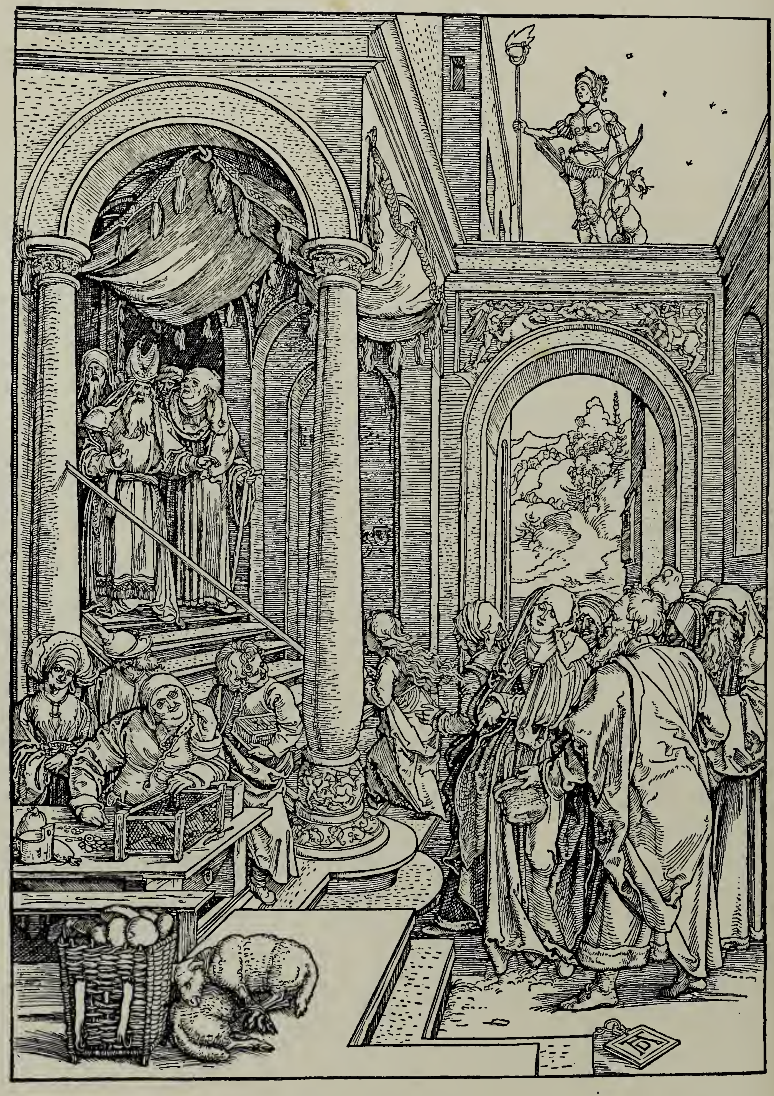


H. 0,297, B. 0,210

Die Geburt der Maria

The Nativity of the Virgin Vor 1506 La naissance de la Vierge

B. 80



H. 0,296, B. 0,210

Marias erster Tempelgang

The Presentation of the Virgin in the Temple Vor 1506 La présentation de la Vierge au temple

B. 81



H. 0,293, B. 0,208

Marias Verlobung

The Marriage of the Virgin Vor 1506 Le mariage de la Vierge

B. 82



H. 0,298, B. 0,211

Mariae Verkündigung

The Annunciation Vor 1506 L'annonciation

B. 83



H. 0,300, B. 0,211

The Visitation

Die Heimsuchung
Vor 1506
B. 84

La visitation



H. 0,296, B. 0,209

Die Geburt Christi

The Nativity Vor 1506 La nativité

B. 85



H. 0,296, B. 0,210

Die Beschneidung Christi

The Circumcision of Christ

Vor 1506

B. 86

La circoncision du Christ

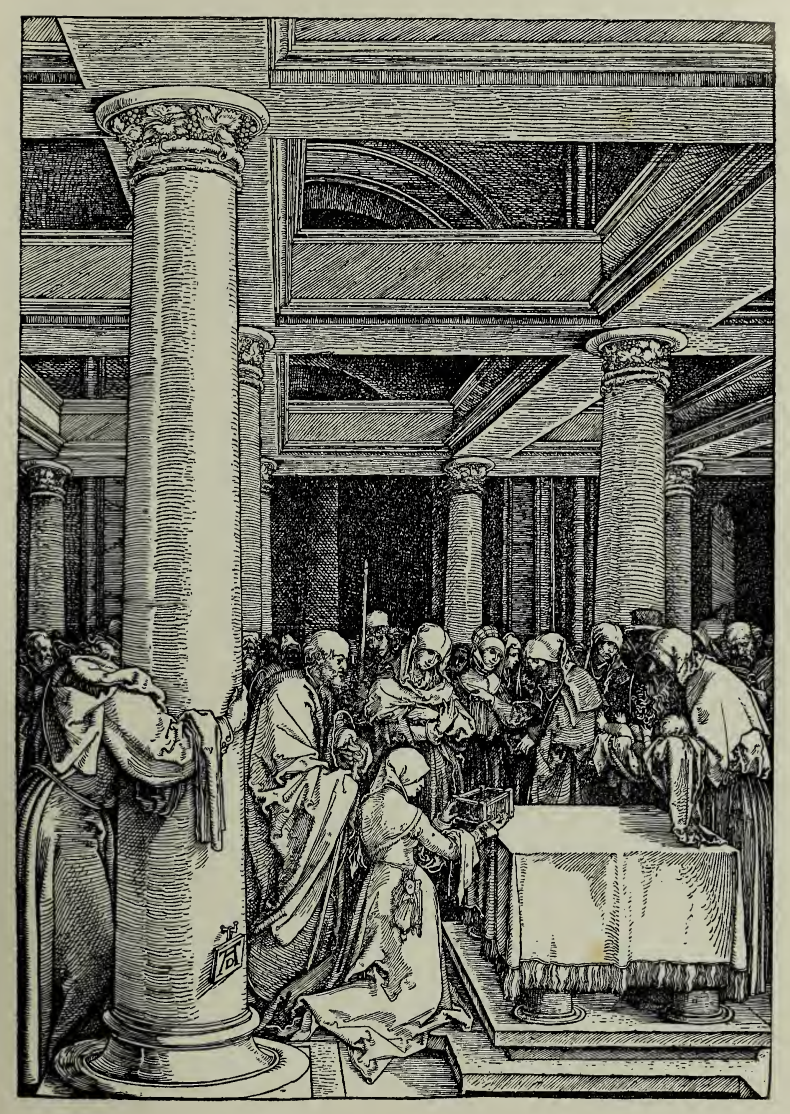


H. 0,296, B. 0,209

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi Vor 1506 L'adoration des rois

B. 87



H. 0,293, B. 0,209

Die Darstellung im Tempel

The Presentation in the Temple Vor 1506 La présentation au temple

B. 88



H. 0,298, B. 0,210

Die Flucht nach Egypten

The Flight to Egypt Vor 1506 La fuite en Egypte

B. 89



H. 0,295, B. 0,210

Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten

The Rest during the Flight to Egypt — Vor 1506 — Le repos pendant la fuite en Egypte

B. 90



H. 0,300, B. 0,208

Der zwölfjährige Christus im Tempel

Christ among the Doctors Vor 1506 Le jeune Christ et les docteurs du temple

B. 91



H. 0,296, B. 0,208

Christi Abschied von seiner Mutter

Christ taking Leave of his Mother — Vor 1506 — Le Christ prenant congé de sa mère

B. 92



H. 0,293, B. 0,206

The Death of the Virgin

Der Tod der Maria
1510
B. 93

La mort de la Vierge



H. 0,290, B. 0,207

Mariae Himmelfahrt

The Assumption of the Virgin 1510 L'assomption de la Vierge

B. 94



H. 0,297, B. 0,212

The Adoration of the Virgin

Marias Verehrung
Vor 1506
B. 95

L'adoration de la Vierge



H. 0,210, B. 0,142

St. George

Der heilige Georg
Um 1505
B. 111

St-Georges



H. 0,213, B. 0,147

Die heilige Familie mit fünf Engeln

The Holy Family and five Angels — Vor 1506 — La sainte famille et cinq anges

B. 99

H. 0,272, B. 0,211

Der erste Knoten

The first Knot — Um 1507 — Le premier nœud

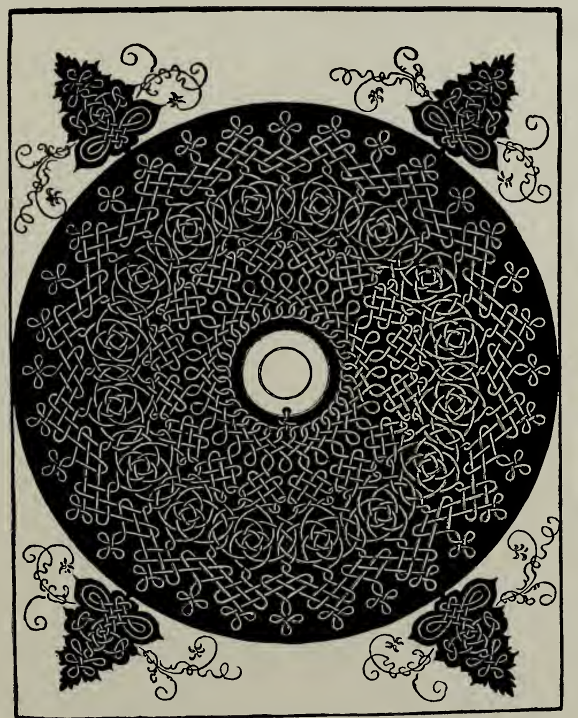
B. 140

H. 0,268, B. 0,209

Der zweite Knoten

The second Knot — Um 1507 — Le deuxième nœud

B. 141



H. 0,273, B. 0,211

Der dritte Knoten

The third Knot — Um 1507 — Le troisième nœud

B. 142

H. 0,270, B. 0,211

Der vierte Knoten

The fourth Knot — Um 1507 — Le quatrième nœud

B. 143



H. 0,274, B. 0,213

Der fünfte Knoten

The fifth Knot — Um 1507 — Le cinquième nœud

B. 144

H. 0,270, B. 0,209

Der sechste Knoten

The sixth Knot — Um 1507 — Le sixième nœud

B. 145



H. 0,213, B. 0,143

Die Bischöfe Nikolaus, Ulrich und Erasmus

The Bishops Nicholas, Ulric and Erasmus Um 1508 Les évêques Nicolas, Ulric et Erasme

B. 118



H. 0,212, B. 0,142

Die Heiligen Stephan, Gregor und Laurentius

SS. Stephen, Gregory and Lawrence — Um 1508 — Sts-Etienne, Grégoire et Laurence

B. 108



H. 0,199, B. 0,172

Das Wappen des Michel Behaim

The Coat of Arms of Michel Behaim　　Um 1509　　Les armoiries de Michel Behaim

B. 159

Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cū varij generis carminibus Fratris Benedicti Chelidonij Musophili.



O mihi tantorum, iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit. tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare nouis.

Cum priuilegio.

H. (ohne Schrift) 0,086, B. 0,078

Titelblatt zur kleinen Passion
Title-page of the small Passion 1511 Titre de la petite Passion
B. 16



H. 0,127, B. 0,097

Adam und Eva

Adam and Eve — Um 1509—1511 — Adam et Ève

B. 17

H. 0,127, B. 0,098

Die Vertreibung aus dem Paradiese

Adam and Eve disparadised — 1510 — Adam et Ève chassés du paradis

B. 18



H. 0,128, B. 0,098

Mariae Verkündigung

The Annunciation Um 1509 L'annonciation

B. 19



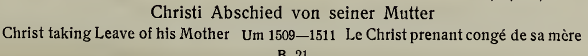
H. 0,127, B. 0,098

Die Geburt Christi

The Nativity Um 1509—1511 La nativité

B. 20





H. 0,125, B. 0,96

Christi Abschied von seiner Mutter

Christ taking Leave of his Mother Um 1509—1511 Le Christ prenant congé de sa mère

B. 21

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

H. 0,128, B. 0,098

Christi Einzug in Jerusalem

The Entrance of Christ in Jerusalem Um 1509—1511 L'entrée du Christ à Jerusalem

B. 22



H. 0,127, B. 0,097

Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel

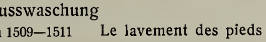
Christ driving the Merchants from the Temple Um 1509—1511 B. 23 Le Christ chassant les marchands du temple

H. 0,127, B. 0,098

Das Abendmahl

The last Supper Um 1509—1511 B. 24 La sainte cène

H. 0,127, B. 0,097



Die Fusswaschung

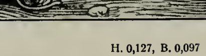
Christ washing the Feet Um 1509—1511 Le lavement des pieds

B. 25

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



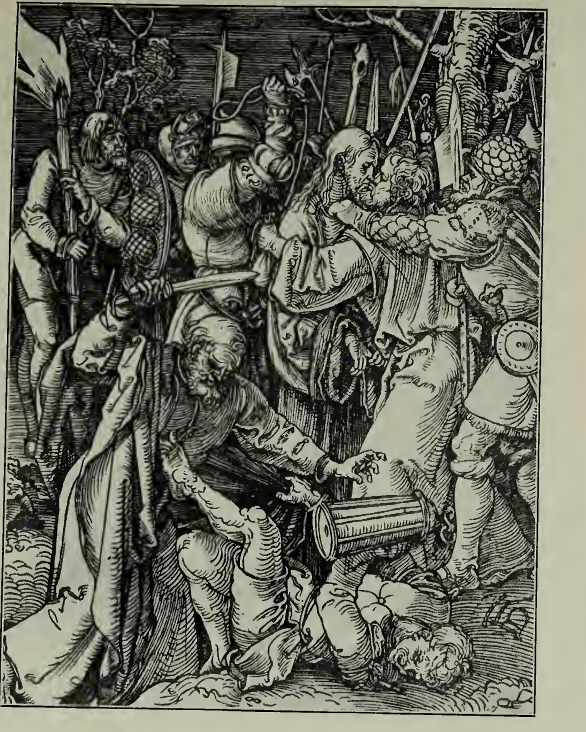
H. 0,127, B. 0,097



Christus auf dem Oelberg

The Agony in the Garden Um 1509—1511 Le Christ au mont des oliviers

B. 26



H. 0,127, B. 0,097

Christi Gefangennehmung

Christ taken by the Jews Um 1509—1511 L'arrestation du Christ

B. 27



H. 0,127, B. 0,097

Christus vor Hannas

Christ before Annas Um 1509—1511 Le Christ devant Annas

B. 28

H. 0,127, B. 0,097

Christus vor Kaiphas

Christ before Caiaphas   Um 1509—1511   Le Christ devant Caïphe

B. 29



H. 0,127, B. 0,097

Die Verspottung Christi

The Derision of Christ   Um 1509—1511   L'insultation du Christ

B. 30

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



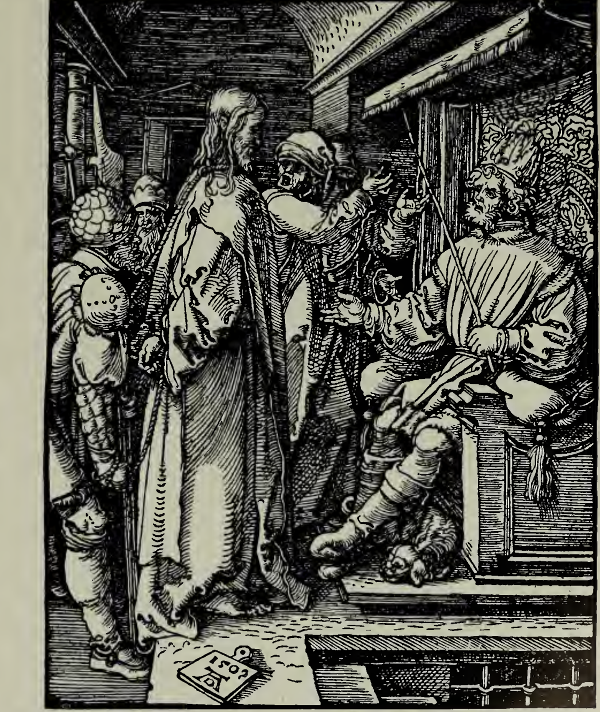
H. 0,128, B. 0,097

Christus vor Pilatus

Christ before Pilate Um 1509—1511 Le Christ devant Pilate

B. 31

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Christus vor Herodes

Christ before Herodes 1509 Le Christ devant Hérode

B. 32

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

H. 0,127, B. 0,096

Die Geisselung

The Flagellation Um 1509—1511 La flagellation

B. 33

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,126, B. 0,097

Die Dornenkrönung

Christ crowned with Thorns Um 1509—1511 Le couronnement d'épines

B. 34



H. 0,128, B. 0,097

Christi Ausstellung vor dem Volk

Christ before the People Um 1509—1511 Le Christ devant le peuple

B. 35

H. 0,128, B. 0,097

Pilatus' Händewaschung

Pilate washing his Hands Um 1509—1511 Pilate se lavant les mains

B. 36

The small Passion — Die kleine Passion — La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross — 1509 — Le portement de la croix

B. 37

The small Passion — Die kleine Passion — La petite Passion



H. 0,127, B. 0,097

Das Schweisstuch

The Sudarium — 1510 — Le suaire

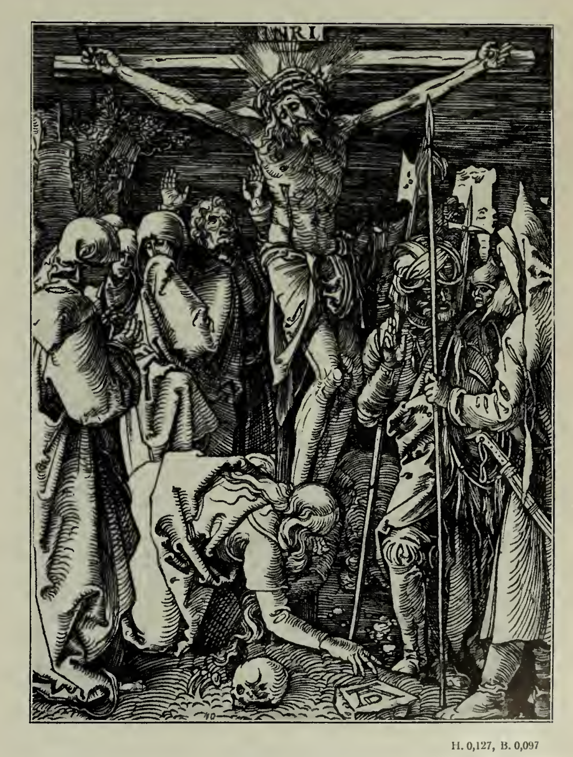
B. 38

Die Kreuzigung

The Crucifixion Um 1509—1511 Le crucifiement

B. 39

H. 0,127, B. 0,097



Christus am Kreuz

Christ on the Cross Um 1509—1511 Le Christ en croix

B. 40

H. 0,127, B. 0,097

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,098

Die Höllenfahrt Christi

Christ in Limbo Um 1509—1511 Le Christ dans les limbes

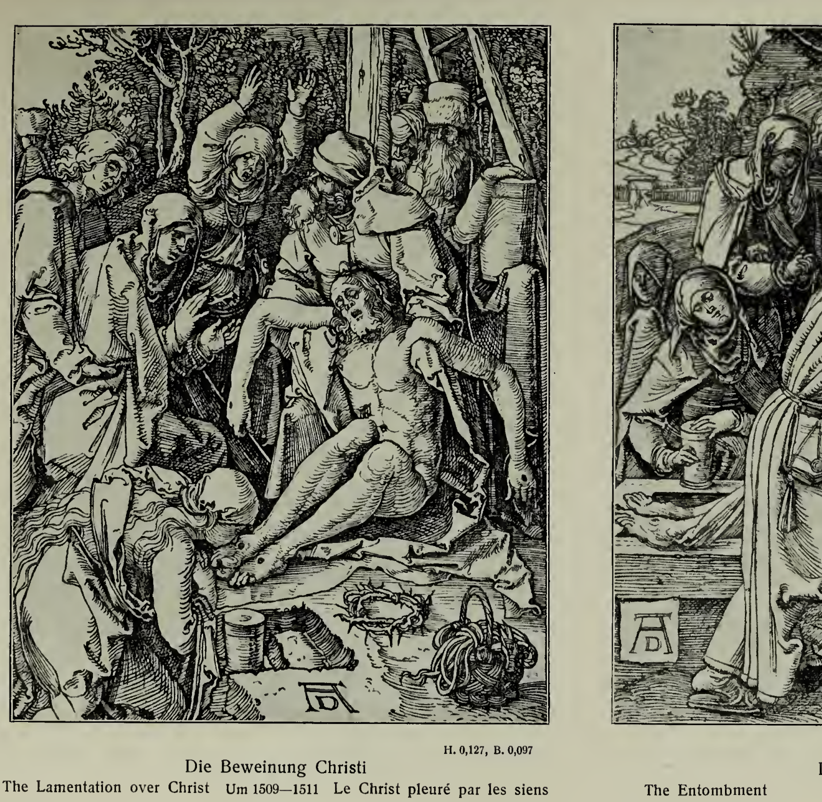
B. 41

H. 0,128, B. 0,097

Die Kreuzabnahme

The Descent from Cross Um 1509—1511 La descente de croix

B. 42



H. 0,127, B. 0,097

Die Beweinung Christi

The Lamentation over Christ Um 1509—1511 Le Christ pleuré par les siens

B. 43

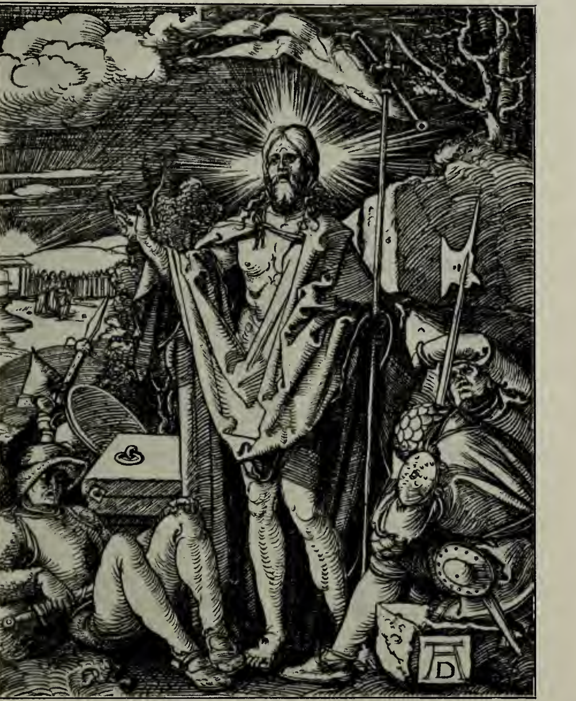
H. 0,128, B. 0,097

Die Grablegung

The Entombment Um 1509—1511 La mise au tombeau

B. 44

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

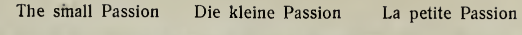


H. 0,127, B. 0,098

Die Auferstehung

The Resurrection Um 1509—1511 La résurrection

B. 45



The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

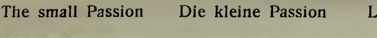


H. 0,127, B. 0,096

Christus erscheint seiner Mutter

Christ appearing to his Mother Um 1509—1511 Le Christ apparaît à sa mère

B. 46

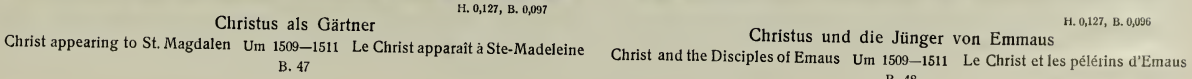




H. 0,127, B. 0,097

Christus als Gärtner
Christ appearing to St. Magdalen Um 1509—1511 Le Christ apparaît à Ste-Madeleine
B. 47

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion



H. 0,127, B. 0,096

Christus und die Jünger von Emmaus
Christ and the Disciples of Emaus Um 1509—1511 Le Christ et les pélérins d'Emaus
B. 48



H. 0,127, B. 0,097

Der ungläubige Thomas

The incredulity of St. Thomas Um 1509—1511 L'incrédulité de St-Thomas

B. 49

The small Passion Die kleine Passion La petite Passion

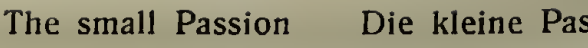


H. 0,126, B. 0,097

Die Himmelfahrt Christi

The Ascension Um 1509—1511 L'ascension

B. 50



H. 0,127, B. 0,097

Die Ausgiessung des heiligen Geistes

The Descent of the Holy Spirit Um 1509—1511 La descente du St-Esprit

B. 51

H. 0,127, B. 0,097

Das jüngste Gericht

The last Judgment Um 1509—1511 Le dernier jugement

B. 52



H. 0,127, B. 0,097

* Christus auf dem Oelberg

The Agony in the Garden Um 1509 Le Christ au mont des oliviers

B. 54



H. 0,194, B. 0,132

The Penitent

Der Büssende
1510
B. 119

Le Pénitent



H. 0,127, B. 0,096

*Der Schulmeister

The Schoolmaster 1510 Le maître d'école

B. 133

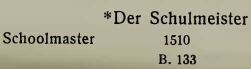


H. 0,120, B. 0,082

Der Tod und der Landsknecht

The Death and the Lansquenet 1510 La mort et le lansquenet

B. 132





H. 0,195, B. 0,131

Die Enthauptung Johannes des Täufers

The Decapitation of St. John the Baptist 1510 La décapitation de St-Jean Baptiste

B. 125



H. 0,194, B. 0,131

Die Tochter der Herodias bringt das Haupt Johannes des Täufers

The Daughter of Herodias taking the Head of St. John the Baptist

1511
B. 126

La fille d'Hérodias portant la tête de St-Jean Baptiste



H. 0,198, B. 0,195

Title-page

* Titelblatt
1511
B. 4

Titre



H. 0,395, B. 0,284

*Das Abendmahl

The last Supper — 1510 — La sainte Cène

B. 5



H. 0,387, B. 0,278

Christus auf dem Oelberg

The Agony in the Garden Um 1498 Le Christ au mont des oliviers

B. 6



H. 0,394, B. 0,280

Gefangennehmung Christi

Christ taken by the Jews 1510 L'arrestation du Christ

B. 7



H. 0,382, B. 0,273

The Flagellation

Die Geisselung
Um 1498
B. 8

La flagellation



H. 0,391, B. 0,281

Die Schaustellung Christi

Christ before the People Um 1498 Le Christ devant le peuple

B. 9



H. 0,389, B. 0,282

Die Kreuztragung

Christ bearing the Cross — Um 1498 — Le portement de la croix

B. 10



H. 0,387, B. 0,277

Christ on the Cross

Christus am Kreuz
Um 1498
B. 11

Le Christ en croix



H. 0,389, B. 0,283

Die Beweinung Christi

The Lamentation over the dead Christ Um 1498 Le Christ pleuré par les siens

B. 12



H. 0,387, B. 0,275

The Entombment

Die Grablegung
Um 1498
B. 13

La mise au tombeau



H. 0,392, B. 0,280

Christus in der Vorhölle

Christ in Limbo 1510 Le Christ dans les limbes

B. 14

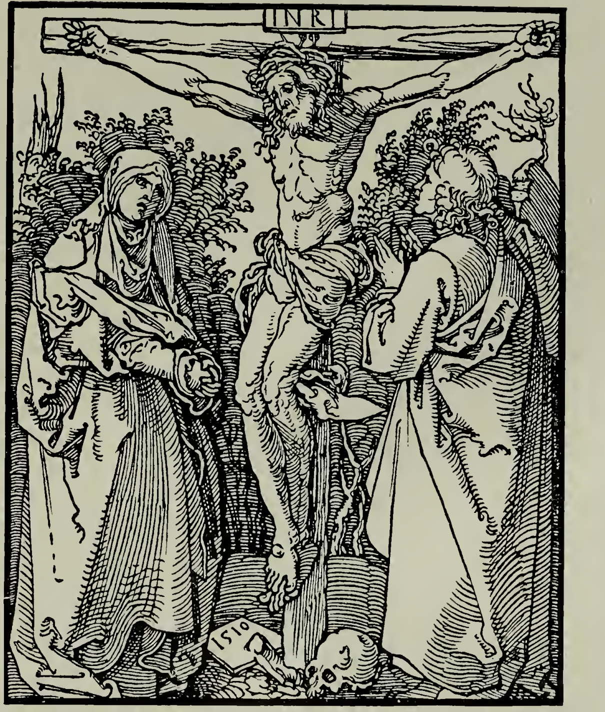


H. 0,391, B. 0,277

Die Auferstehung

The Resurrection 1510 La résurrection

B. 15



H. 0,119, B. 0,095

*Christus am Kreuz

Christ on the Cross 1510 Le Christ en croix

B. 55



H. 0,113, B. 0,081

Kain erschlägt Abel

Cain slaying Abel 1511 Caïn tuant Abel

B. 1



H. 0,291, B. 0,218

Die Anbetung der Könige

The Adoration of the Magi 1511 L'adoration des rois

B. 3



H. 0,237, B. 0,160

Die heilige Familie

The Holy Family — 1511 — La sainte famille

B. 96



H. 0,295, B. 0,205

*Die Messe des heiligen Gregor

The Mass of St. Gregory 1511 La messe de St-Grégoire

B. 123



H. 0,235, B. 0,160

Der heilige Hieronymus in der Zelle

St. Jerome in his Studio 1511 St-Jérôme dans sa cellule

B. 114



H. 0,392, B. 0,284

Die Dreifaltigkeit

The Trinity — 1511 — La sainte Trinité

B. 122



H. 0,210, B. 0,210

The Holy Family

Die heilige Familie
1511
B. 97

La sainte famille



H. 0,210, B. 0,210

Der heilige Christoph

St. Christopher — 1511 — St-Christophe

B. 103

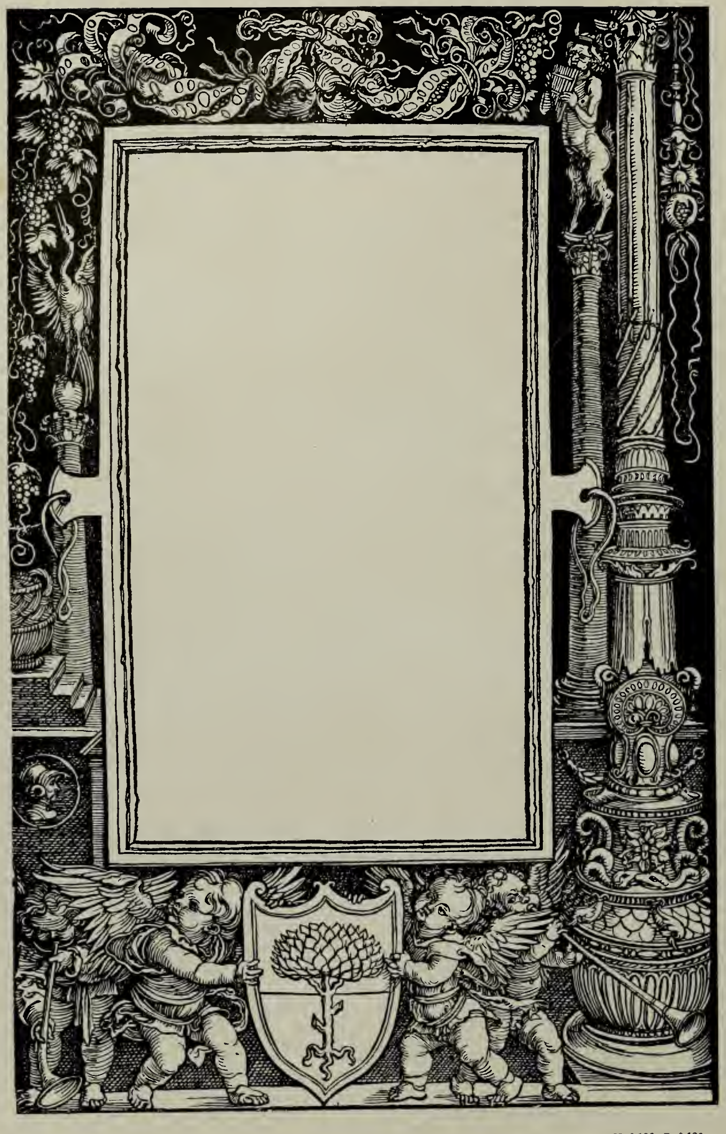


H. 0,164, B. 0,117

Hieronymus in der Felsenhöhle

St. Jerome in the Grotto — 1512 — St-Jérôme dans l'antre

B. 113

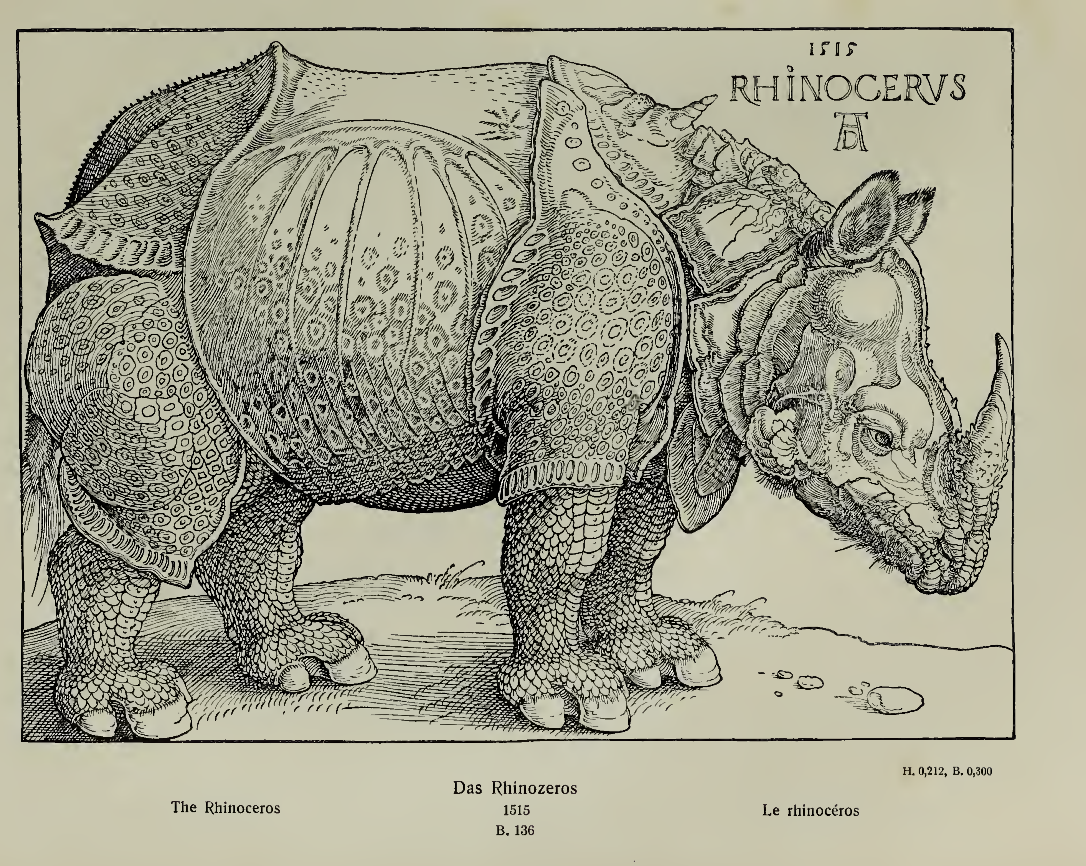


H. 0,196, B. 0,126

Title of a Book

*Titelblatt
1513
P. 205

Titre d'un livre



H. 0,212, B. 0,300

Das Rhinozeros
1515
B. 136

The Rhinoceros

Le rhinocéros



*Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian

The triumphal Arch of the Emperor Maximilian

L'arc de triomphe de l'empereur Maximilien

1515

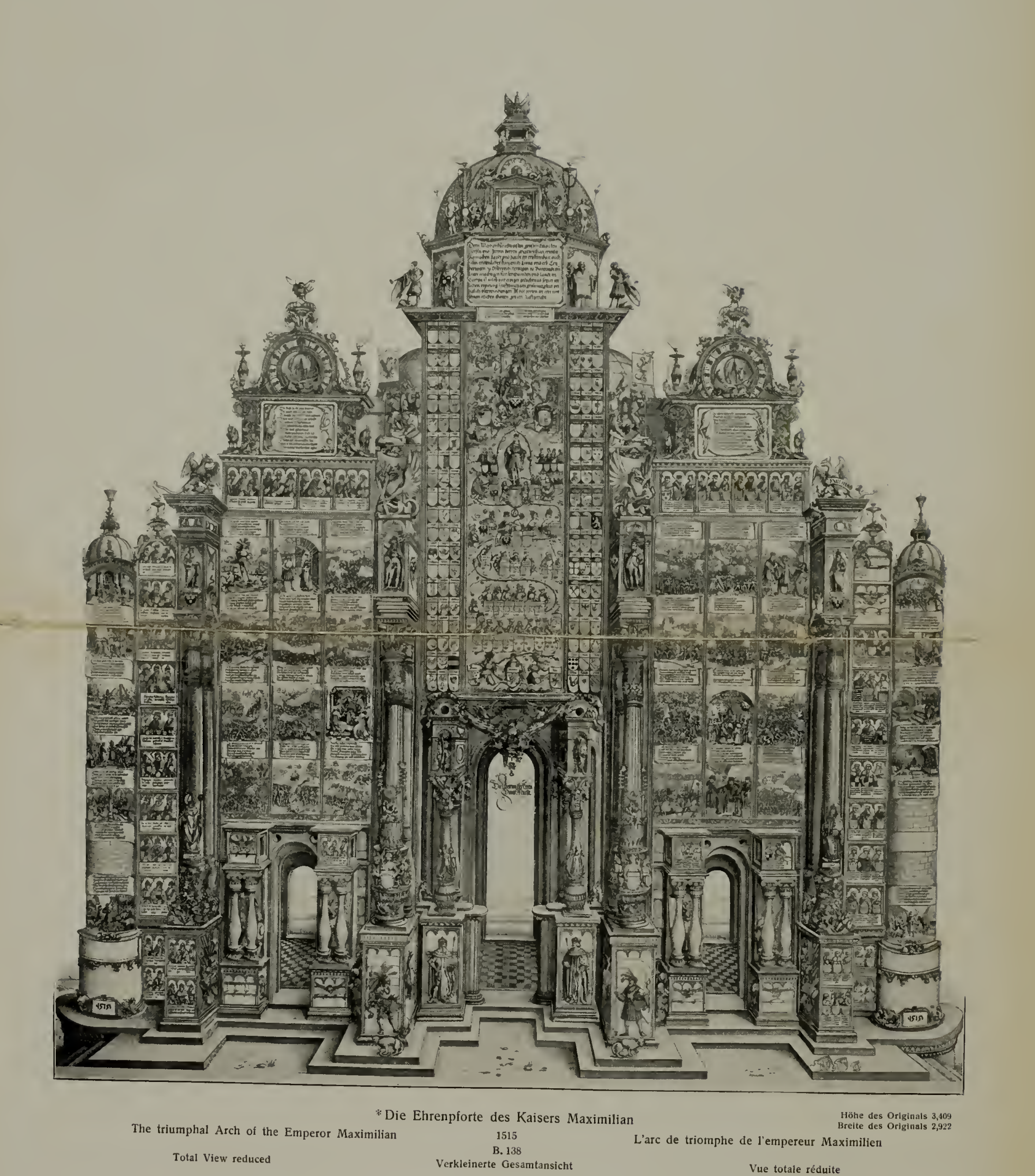
B. 138

Total View reduced

Verkleinerte Gesamtansicht

Vue totale réduite

Höhe des Originals 3,409
Breite des Originals 2,922



*Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian

1515

B. 138

Verkleinerte Gesamtansicht

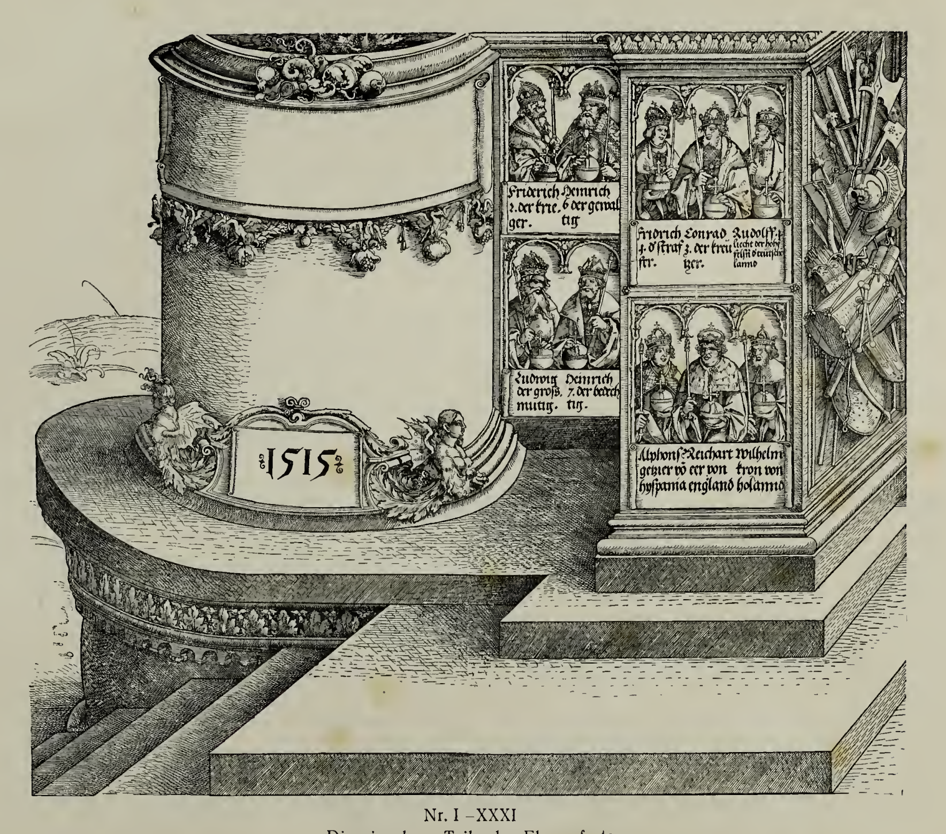
Höhe des Originals 3,409
Breite des Originals 2,922

The triumphal Arch of the Emperor Maximilian

Total View reduced

L'arc de triomphe de l'empereur Maximilien

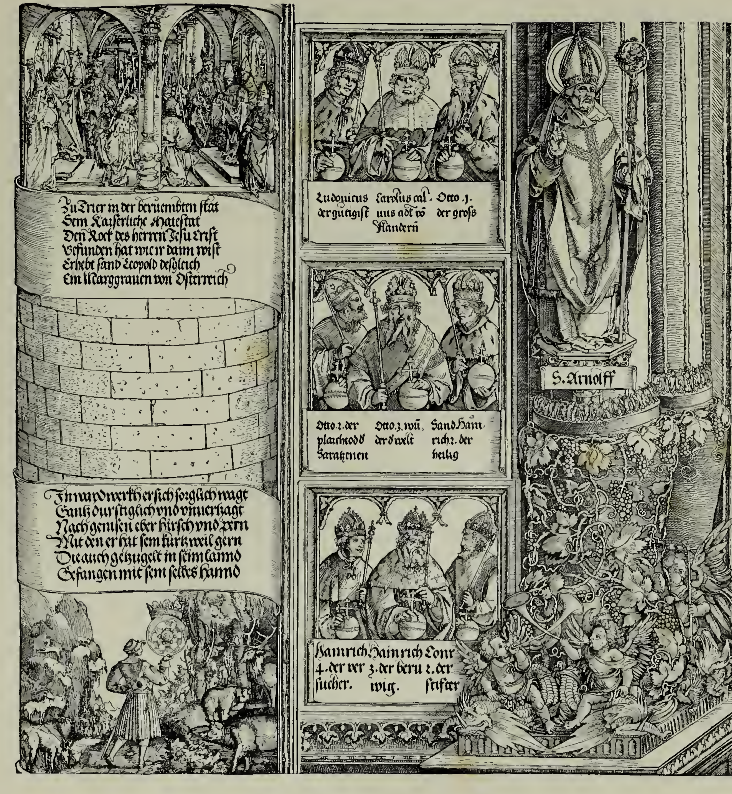
Vue totale réduite



Nr. I – XXXI

Die einzelnen Teile der Ehrenpforte

The different Parts of the triumphal Arch I Les détails de l'arc de triomphe



Zu Trier in der berüembten stat
Sein Kaiserliche Maiestat
Den Rock des herren Jesu Crist
Gefunden hat wie ir dann wist
Erhebt sand Leopold desgleich
Ein Marggrauen von Osterrich
In waydwerckh er sich sorglich wagt
Gantz durstiglich vnd vnuertzagt
Nach gemsen eber hirsch vnd bern
Mit den er hat sein kurtzweil gern
Die auch getzugelt in seim lannd
Gefangen mit sein selbs hannd
Ludouicus der gutigist
Carolus caluus adl vō Flandern
Otto .1. der gros
Otto.2.der plaichod' Saratzenen
Otto.3.wū der d'welt
Sand Hainrich.2. der heilig
Hainrich.4.der ver sucher.
Hainrich.3.der beru wig.
Conr.2.der stifter
S. Arnolff

II

Gros fleys vnd ernst er fürwent
Damit der vnglaub werd zütrent
Ein gmeyner zug solt fürsich gon
Deßhalb mant er all fürsten schon
Got wöl das man Im volg beytzeit
Zu trost der gantzen Cristenhait

Er hat das greyrlichst gschütz erdacht
Mit grosser kost zuwegen pracht
Darmit manch schlos in gründ gefellt
Man schatzt im pillich für ein helt
Dann er zu ritterlicher that
Sich allzeit gefudert hat

Sibnerley sprach seind im bekant
Dann wer kumpt in frembde land
Redt er mit mancher natzian
Die man sach etwa bey im stan
Darmit sich auch behelffen thet
In grossen krigen so er het

Theodosius der Gott-forchtig
Archadius der Lieplich
Honorius der Wandelbar

Odoacker der heerfürer
Dietrich vō pern adl vō hispania
Anastasius d verainer

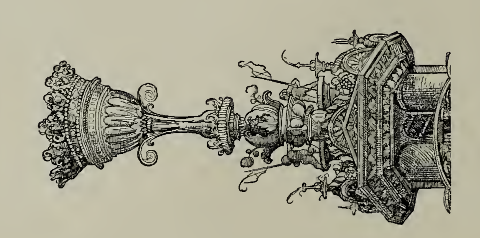
Justinian der Recht-setzer
Eraclius erfechter des heiligen kreutzes
Carolus der gros

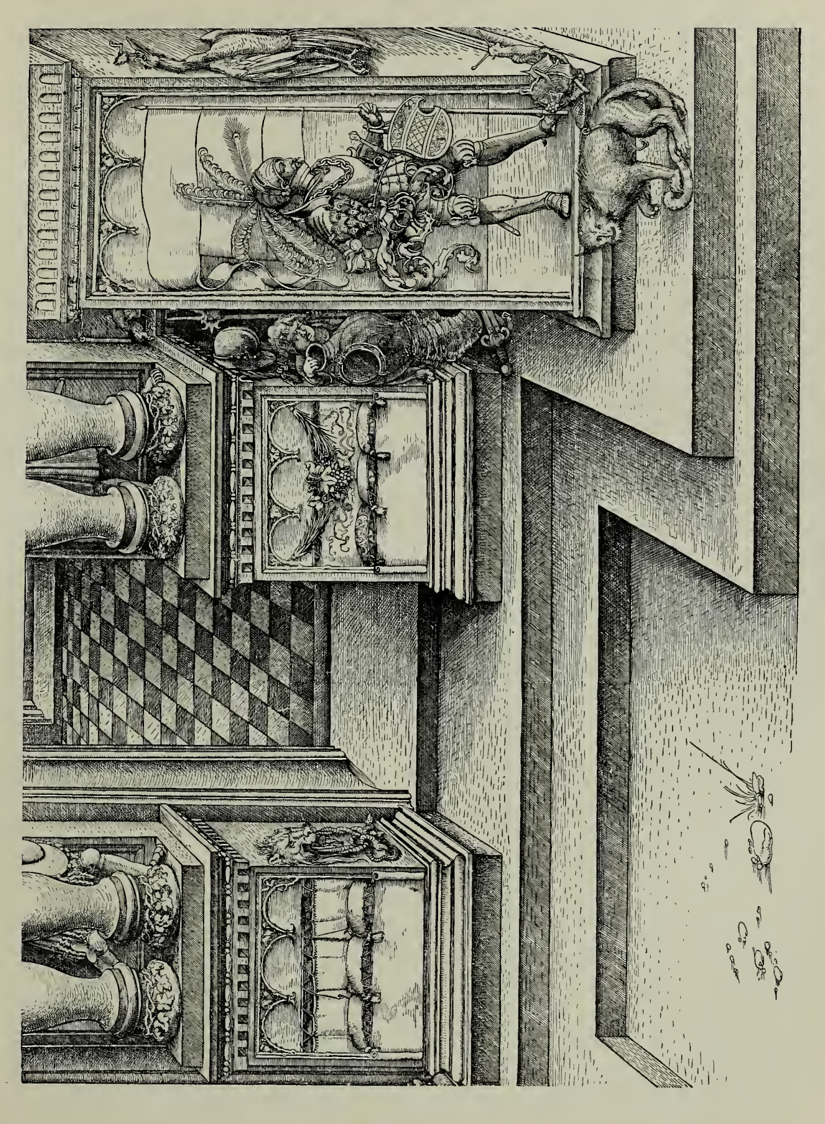


III

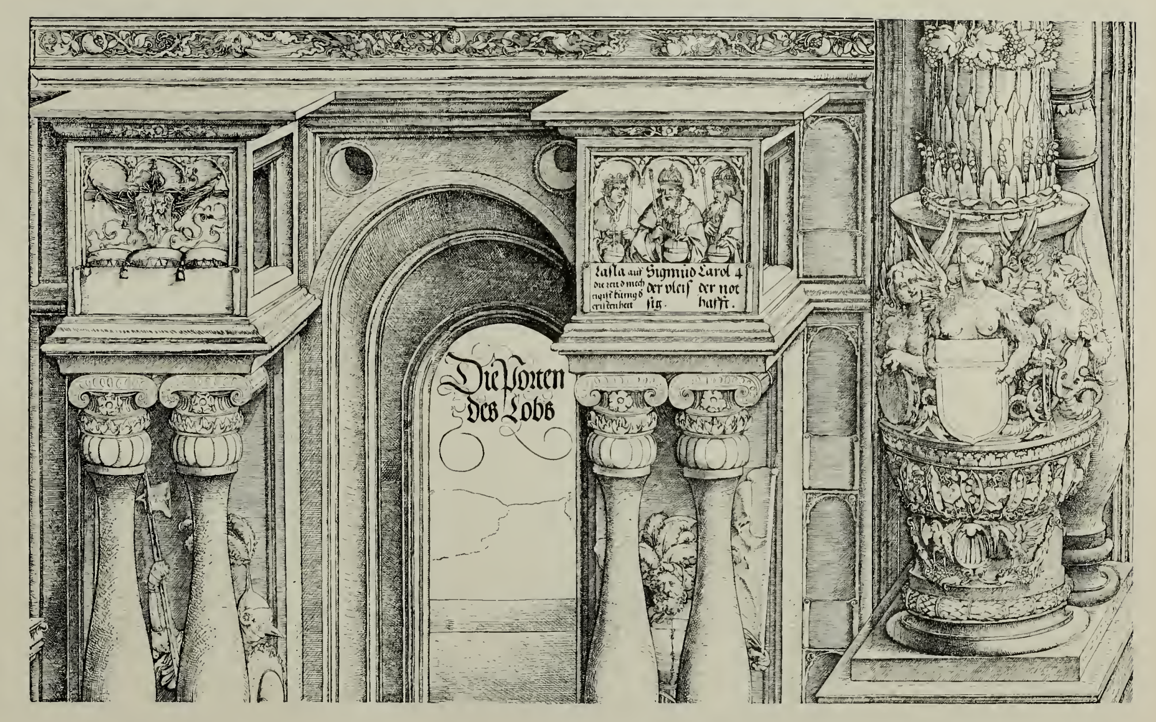

Jn sorgen gros vnnd gferlikait
Hat er bewyst sein dapferkait
Daryn got jm sein leben frist
Des er jm danckbar worden ist
Dann mit jm in sandt Jorgens orden
Vil streytpar helt seind brüder worden
Gordian der hinle ger
Philippus d erst crist lich kaiser
Decius der behennd
Albrecht j. der sighafft.
Aurlianus der Wider bringer
Probus der frum
Dioclecianus der mechtig
Constanti nus der cri stenlich
Valentini anus der Starck
Gracian der begna det

IV

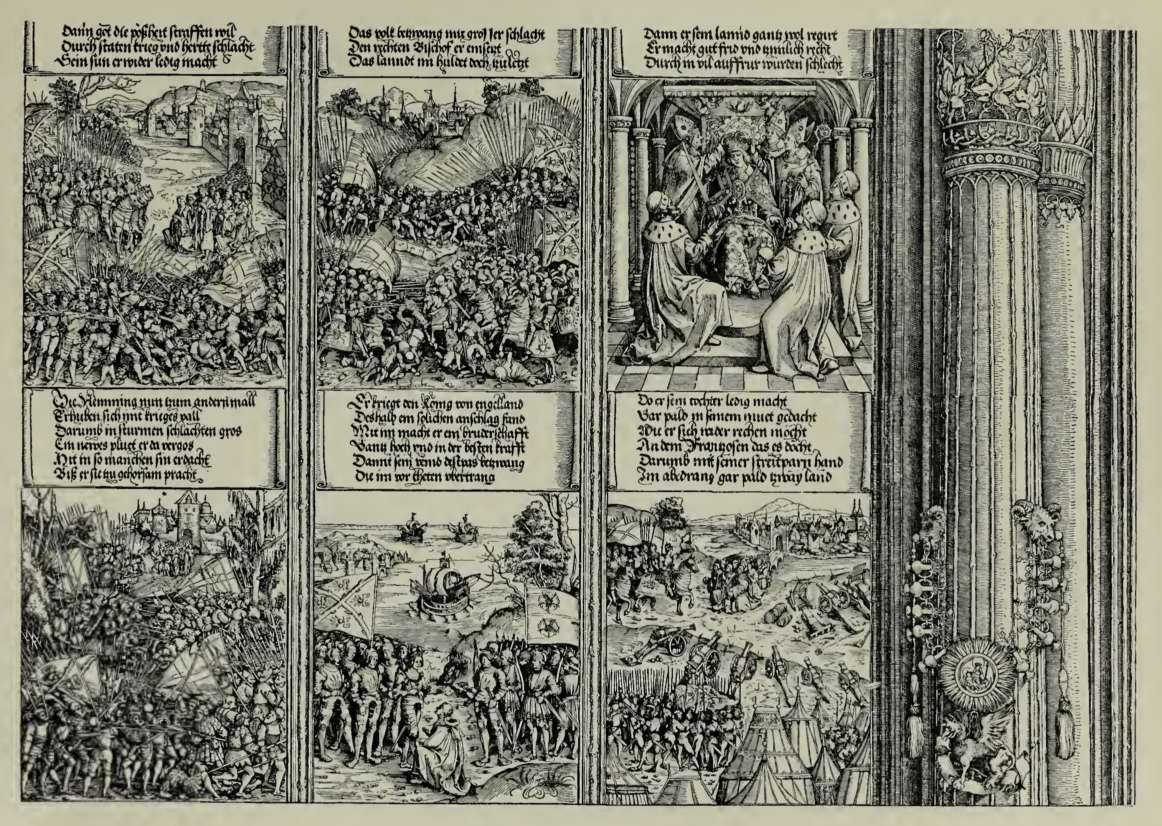




VI


Die Porten des Lobs
Sigmud der vleissig
Carol 4 der nothafft.

VII


Dann got die poßheit straffen wil
Durch staten krieg vnd hertz schlacht
Sein sun er wider ledig macht
Das volk betzwang mit groser schlacht
Den rechten Bischof er einsetzt
Das lanndt im huldet doch zuletzt
Dann er sein lannd gantz wol regirt
Er macht gut frid vnd tzimlich recht
Durch in vil auffrur wurden schlecht
Die Flemming nun zum andern mall
Erhuben sich mit krieges vall
Darumb in sturmen schlachten gros
Ein newes plut er da vergos
Mit im so manchen sin erdacht
Biß er sie zu gehorsam pracht
Er kriegt den Konig von engelland
Deshalb ein solichen anschlag fand
Mit im macht er ein bruderschafft
Gantz hoch vnd in der besten krafft
Damit sein veind destbas betzwang
Die im vor theten vbertrang
Do er sein tochter ledig macht
Gar pald in seinem muet gedacht
Wie er sich wider rechen mocht
An dem Frantzosen das es docht
Darumb mit seiner streitparn hand
Im abedrang gar pald tzway land

VIII

Vor Terrauon hub sich ein not
Dreytzehen tausent pliben todt
Mit wenig volcks doch solchs geschach
An seinen feindten da sich rach
Das feld behielt er ritterlich
Des ich im lob vnd eer vergich

Im krieg so er in gheldern fuert
Dabey man noch sein manheit spuert
Manch ritterliches plut vergos
Wiewols sein widertail verdros
Doch macht er sye pald stil vnd zam
Das landt gewaltigklich ein nam

Bischof von vtrich gefangen wart
Verdros den edlen printzen hart
Von seinen wegen das geschach
Darumb er sich herwider rach
Die stat mit gschutz gar pald betzwang
Wiewol er leid manichen drang

Die flemming seinen sun vnd land
Vorhielten im das was ein schand
Des sie hernach entgalten vil

Er zog darnach mit streitpar hanndt
In des von Luttich aigen lanndt
Der sachen enndt gar wol betracht

Das Romisch reich vmb soliche that
In zu konig erwelet hat
Mit solcher wird villich geziert



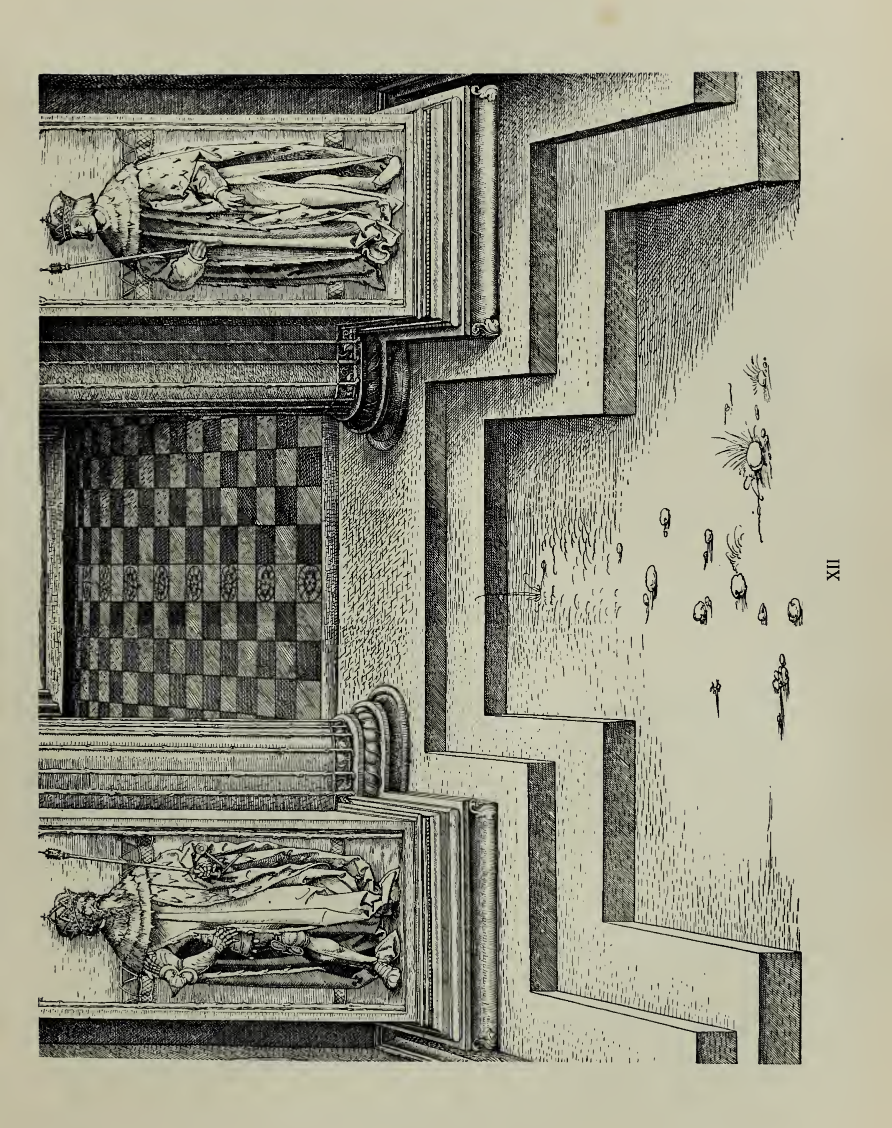
IX

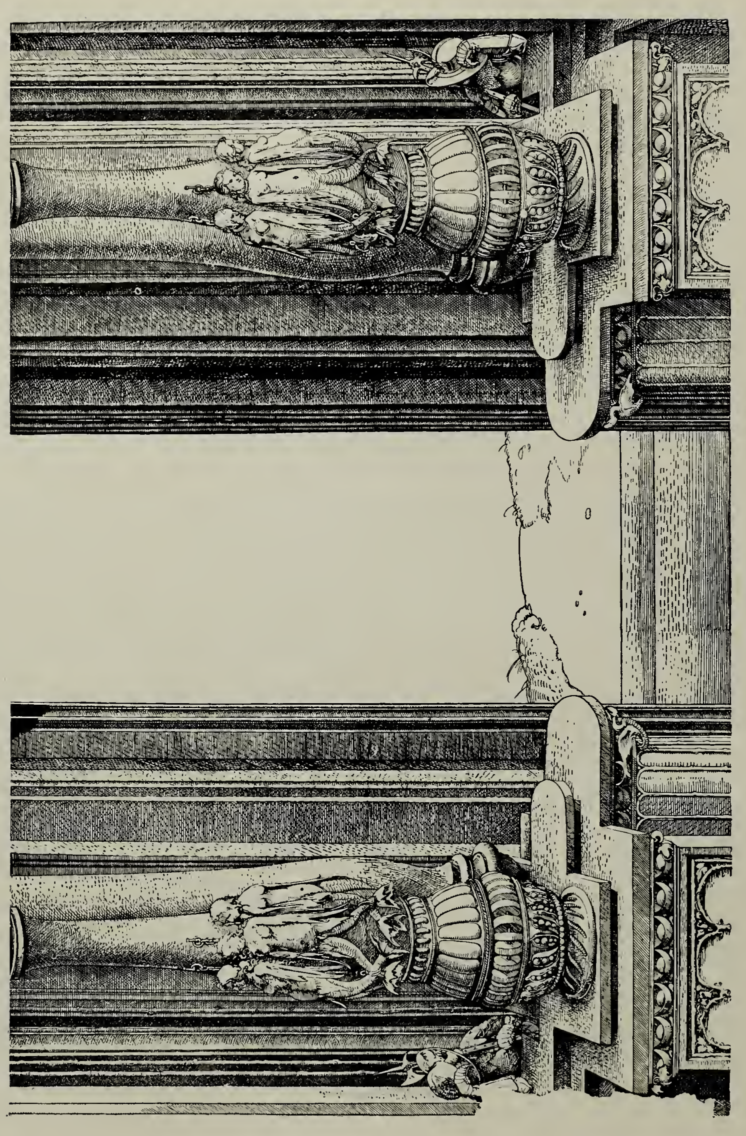


X



XI


XII



XIII




Francia
Sycambria
Troia
Clodoveus
der gross
Clotharius
der machtig
Holand
Friesland
Arthois
Rosenburg
Kirchperg
Totenburg
Andex
Türgaw
Nemeth
Lybem
Ernberg
Kitzpuchel
Radenberg
Küefstain
Nachen

XV


Hochenburg
Glaris
Sümmenberg
Veltkirch
Ortenburg
Triperg
Stauff
Burgend
Zaringen
Achalm
Fryburg
Bregentz
Saulgaw
Walhausen
Rudolph d' streitbar
Albrecht der weis
Albrecht der sighafft
Albrecht der fräydig
Albrecht der reich
Bernher der mild
Radeporo der standhafft
Guntram der dapffer
Burgund
Lotharich
Brabant
Lymburg
Lutzburg
Geldern
Calabria
Apulia
Athene
Neopatria
Flandern
Burgund

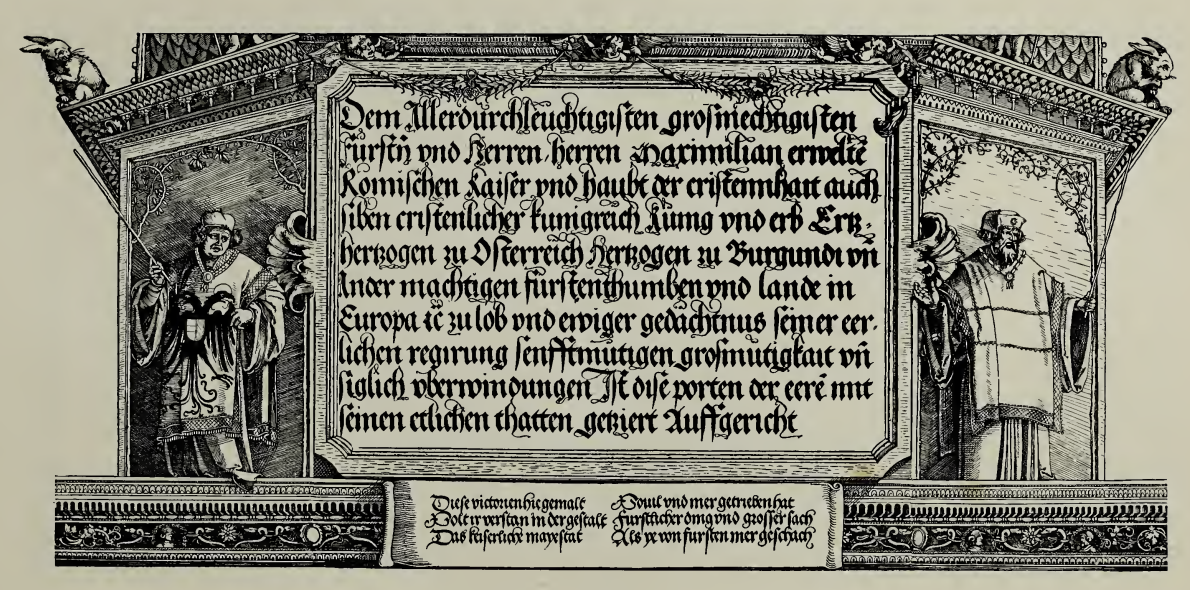
XVI


Elsas
Habspurg
Swaben
Tyrol
Görtz
Pfiert
Kyburg
Burgaw
Windisch march
Portenaw
Cili
Schwartz waldt
Nellenburg
Fridrich der andechtig
Leonora kay. fri. gemahel
Maiorica
Hispalis
Sardinia
Corduba
Corsica
Murcia
Giennis
Algalbi
Algisirr
Insularum
xv inseln

XVII

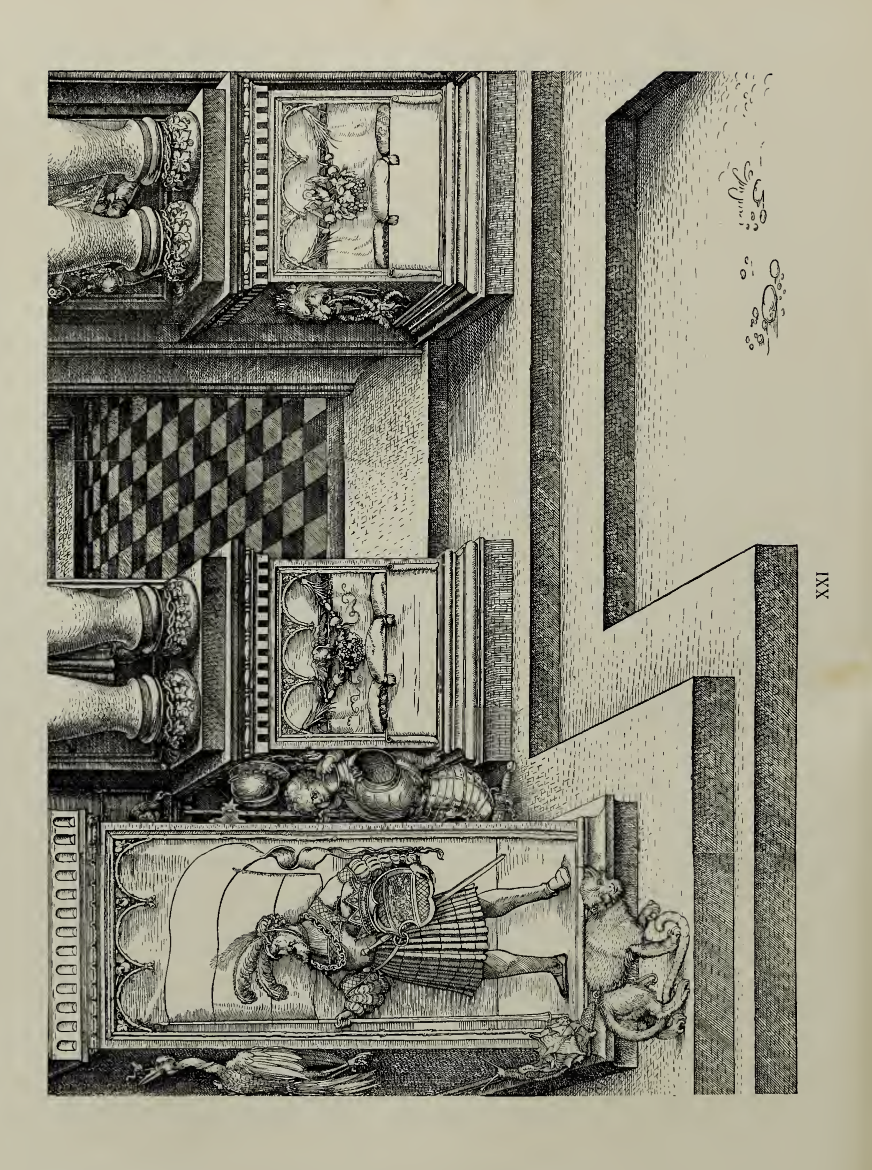


XVIII


Dem Allerdurchleuchtigisten grosmechtigisten
Fürstñ vnd Herren, herren Maximilian erwelte
Römischen Kaiser vnd haubt der cristenhait auch
siben cristenlicher kunigreich Küng vnd erb Ertz-
hertzogen zu Osterreich Hertzogen zu Burgundi vñ
ander mächtigen fürstenthumben vnd lande in
Europa &c zu lob vnd ewiger gedächtnus seiner eer-
lichen regirung senfftmütigen grosmütigkait vñ
siglich vberwindungen Ist dise porten der eerẽ mit
seinen etlichen thatten geziert Auffgericht
Diese victorien hie gemalt
Wolt ir verstan in der gestalt
Das keiserliche mayestat
Wouil vnd mer getrieben hat
Furstlicher ding vnd grosser sach
Als ye von fursten mer geschach

XIX


XX


XXI

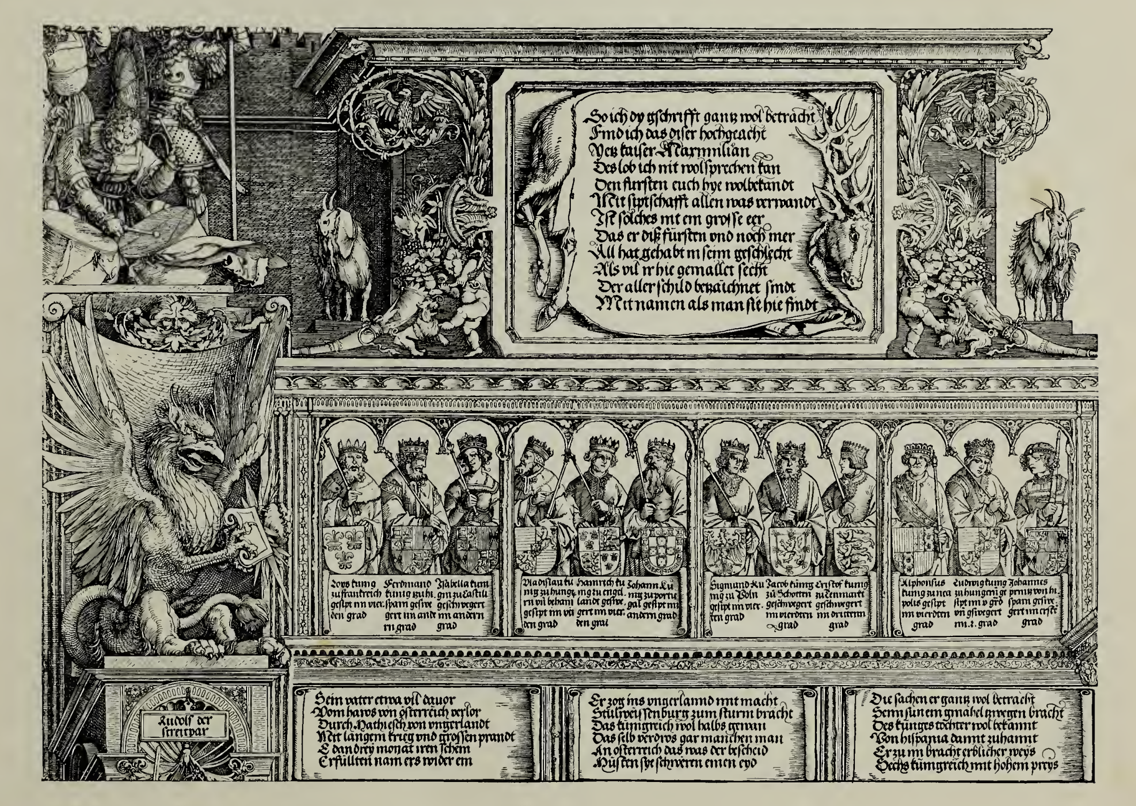



Er liess sie straffen in dem land
Mit todschlag prant und rauberey
Mit ander zwancksal auch dabey
Von im darnach gefallen ist
Durch sein vernunfft zum reich behendt
Mit lehenschafft sy widerwendt
Von grösse wegen als ir wist
Auch abgewan manch flecken guet
Damit auch strafft irn vbermuet
Er zoch darnach in niderlanndt
Zu hilff dem Kunig von Engellandt
Bald sampten sy ein heere gros
Dy Frantzosen solichs verdros
Ir mainger der nider lag
Terrauan ward gschlaift Tornay sich gab
Von Hungarn Beham und Polan
Die werden kunig wolgetan
Komen zu im in sein aigen lanndt
Gross zucht und eer ward in bekandt
New heyrat und puntnuss man macht
Gross nutz der Cristenhait das pracht

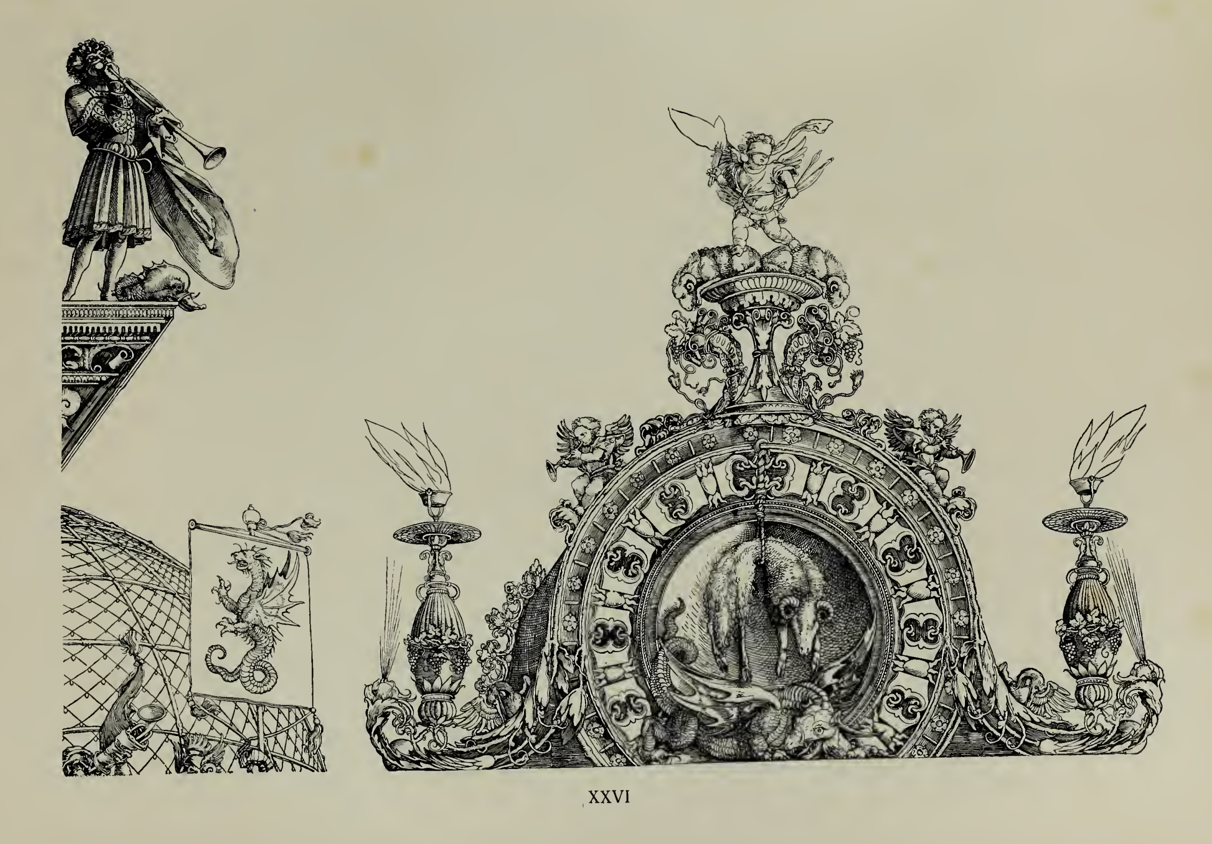
XXIII


Die schweytzer kriegten mit dem pundt
Das ward dem edlen künig kundt
Er zog gar pald aus nyderland
Also den krieg auch überwand
Dan er dem pundt ist gantz geneigt
An dem sein trew auch offt ertzeigt
Neapolis die kron so gut
Halff er gar schnell vnd gutter hut
Sein bruder von hispania
Dem künig gwinnen auch allda
Mit seinem volk trib er zuhandt
Die frantzosen bald aus dem landt.
Im beyrschen krieg vil schlos vnd stet
Mit seiner macht betzwingen thet
Die peham zogen aus mit macht
Den gwan er ab ein trefflich schlacht
Ir etlich auch gefangen nam
Als seinen eren wol getzam
Ghelдern das land seins ayds vergäß
Das ward betzallt in solcher maß
Das im hernach kham leid vnd schand
Mayland hat er zu im gebracht
Mit grosser mue gar wol betracht
Wiewol sy durch argfündig list
Venedig graif er darnach an
Schlug in zu todt vil tausent man
Dy zal nit wol zunennen ist·

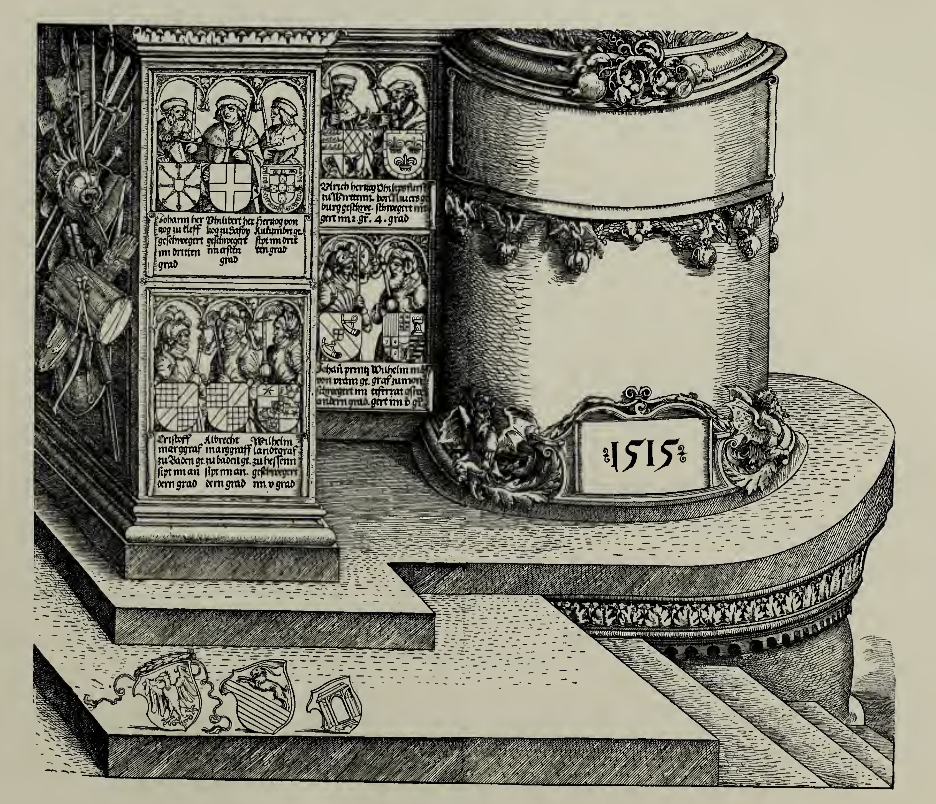
XXIV


So ich dy gschrifft gantz wol betracht
Find ich das diser hochgeacht
Ver kaiser Maximilian
Des lob ich nit wol sprechen kan
Den fursten euch hye wolbekandt
Mit sipschafft allen was verwandt
Ist solches mit ein grosse eer
Das er diß fürsten vnd noch mer
All hat gehabt in seim geschlecht
Als vil ir hie gemallet secht
Der aller schild bezaichnet sindt
Mit namen als man sie hie findt
Rudolf der streitpar
Sein vatter etwa vil dauor
Vom haws von österreich verlor
Durch Mathiesch von vngerlandt
Mit langem krieg vnd grossen prandt
E dan drey monat iren schein
Erfullten nam ers wider ein
Er zog ins vngerlannd mit macht
Stulweyssenburg zum sturm bracht
Das kunigreich wol halbs gewan
Das selb verdros gar manchen man
An osterreich das was der bescheid
Musten sye schweren einen eyd
Die sachen er gantz wol betracht
Sein sun ein gmahel erwegen bracht
Des kunigs tochter wol bekannt
Von hispania damit zuhannt
Er zu im bracht erblicher weys
Sechs kunigreich mit hohem preys

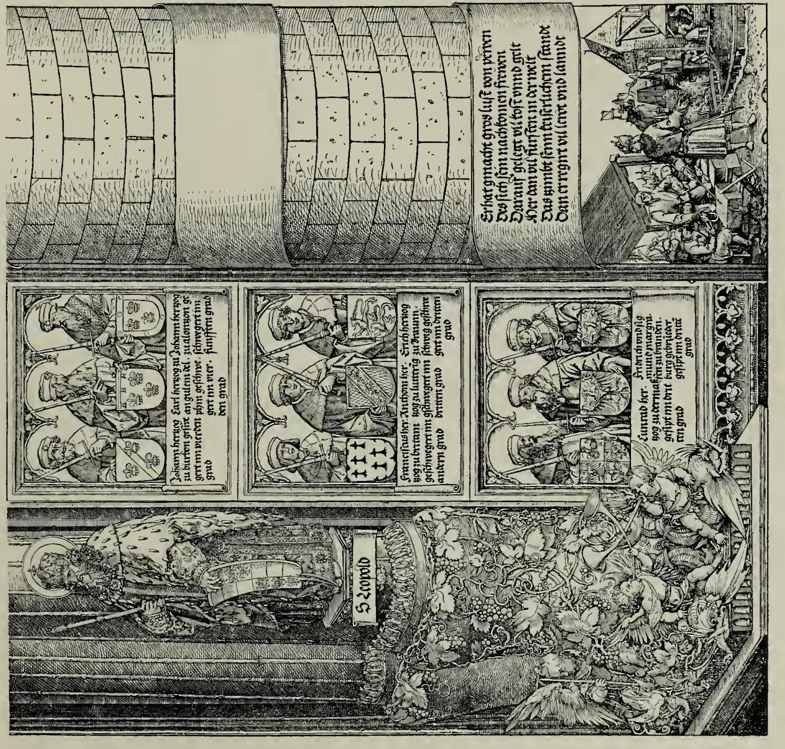
XXV



XXVI


Johann her zog zu kleff geschwegert im dritten grad
Philibert herzog zu Safoy geschwegert im ersten grad
Cristoff marggraf zu Baden ge. sipt im an dern grad
Albrecht marggraff zu baden ge. sipt im an. dern grad
Wilhelm landtgraf zu hessen ge
1515

XXVII

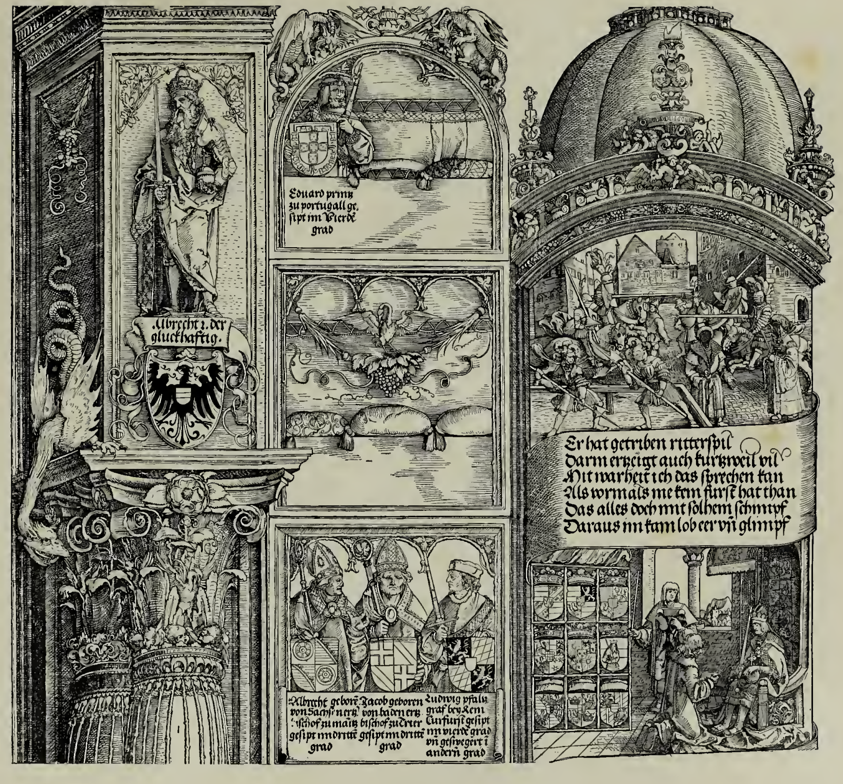


Er hat gmacht gros lust von pawen
Das sich sein nachkomen frewen
Darauff gelegt vil kost vnnd gelt
Mer dan vil fursten in der welt
Das zimbt seim kaiserlichem stannde
Dan er regirt vil lewt vnd lannde
S Leopold

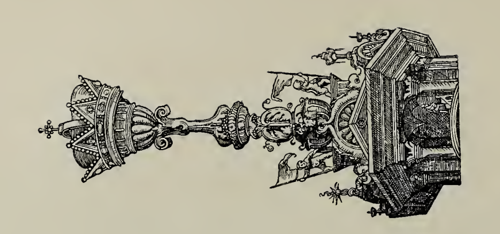
XXVIII


Die heiwser Burgund Osterreich
Hat er gmacht merte künigreich
Darm erhebt sein hohenn stam
Die wappen zogen schon zusam
Sein erben als zu nutz vnd eer
Zu den im stund sein furstlich gyer
Fridrich herzog zu sachsen Churfurst gesipt im dritte grad
Albrecht marggraf zu brandeburg geschwegert im andern grad
Sigmund ertzherzog zu Osterreich vetter gesipt im dritte grad
Sein vatters grab hat er volbracht
Des seinen auch dabey gedacht
Vnd die mit solher kost volfuert
Als von keim keiser ist gespuert
Wan er daran kein gelt nit spart
Nach kunst sein ding muß haben art
Carol herzog zu Burgundi Schweher vnd als vatter
Albrecht herzog zu sachsen gesipt im ader. in grad
Ludwig der alt herzog in bayern geschwagert im vierde grad
Wilhelm herzog zu Bayrn gesipt im andern grad
Ludwig der iunger herzog zu baiern gesipt im andern grad
Johann herzog zu orliens im vierden grad
Den grosten schatz hat er allein
Von silber gold vnnd edel stein
Von perlein gut auch kostlich gwat
Als nie keim fursten ward bekannt
Dauon zu gotts dienst vnnd eer
Vil geben hat vnd gibt noch mer

XXIX

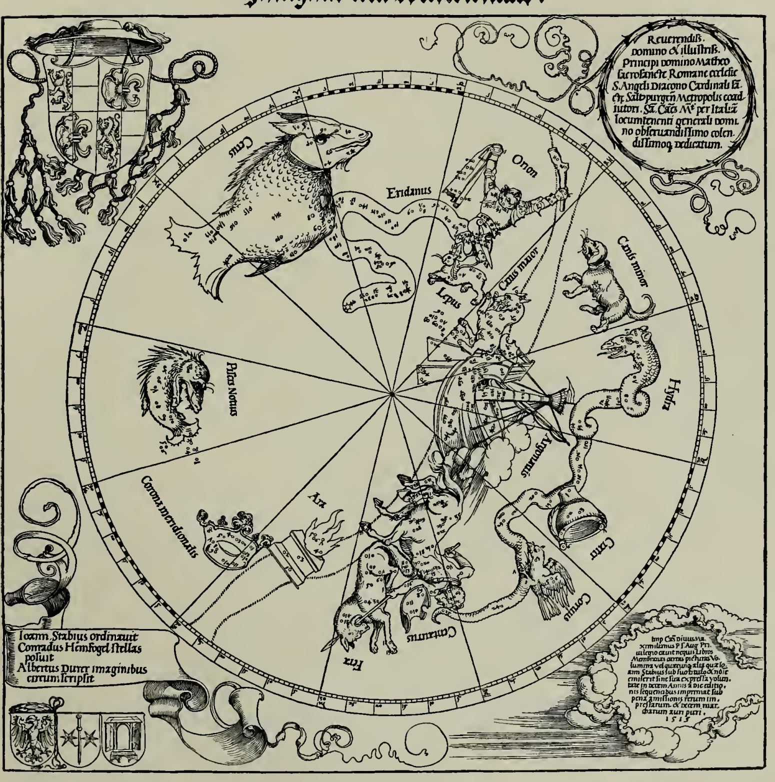

Albrecht I. der
gluckhaftig.
Eduard prinz
zu portugall ge.
sipt im Vierdē
grad
Er hat getriben ritterspil
Darm erzeigt auch kurtzweil vil
Mit warheit ich das sprechen kan
Als vormals me kein furst hat than
Das alles doch mit solhem schimpf
Daraus im kam lob eer vñ glimpf
Albrecht geborē von Sachsē ertz bischof zu maintz gesipt im drittē grad
Jacob geboren von baden ertz bischof zu Trier gesipt im drittē grad
Ludwig pfaltz graf bey Rein Curfurst gesipt im vierdē grad vñ gesweger̄t i anderñ grad

XXX





Imagines coeli Meridionales.



H. 0,427, B. 0,431

*Die südliche Himmelskugel

The meridional celestial Globe — 1515 — La sphère méridionale

B. 152

Imagines coeli Septentrionales cum duodecim imaginibus zodiaci.



H. 0,430, B. 0,430

Die nördliche Himmelskugel

The septentrional celestial Globe — Um 1515 — La sphère septentrionale

B. 151

H. 0,175, B. 0,359

Die Schutzheiligen von Oesterreich

The Patrons Saints of Austria

Um 1515

Les patrons de l'Autriche

B. 116

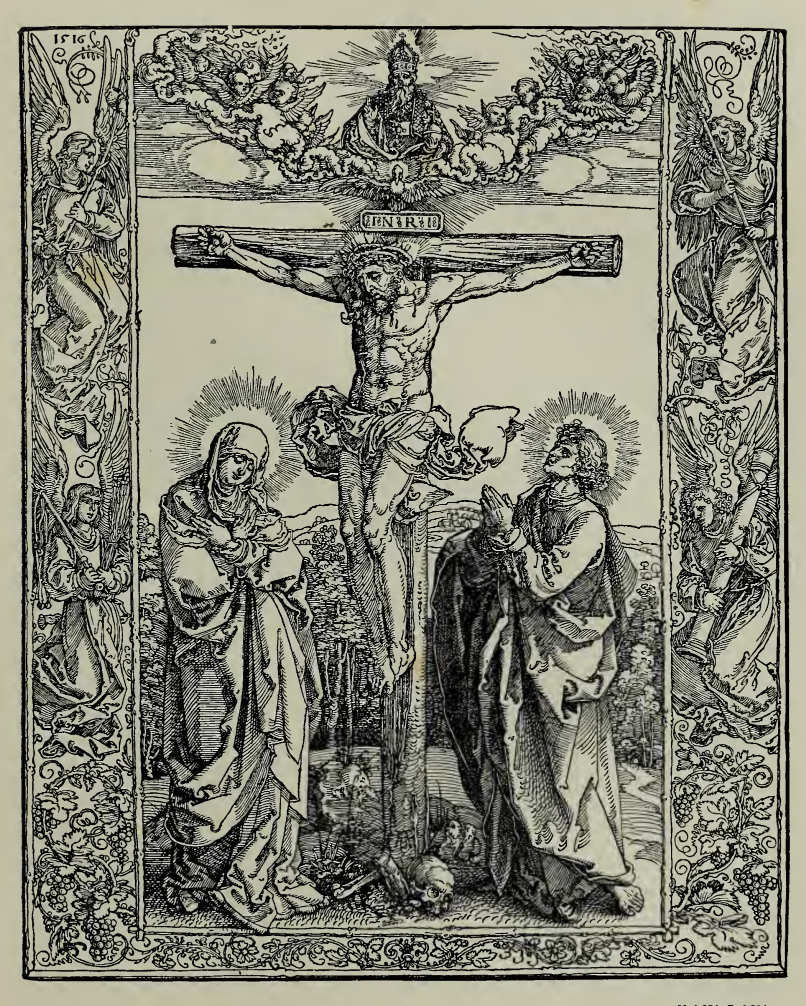


H. 0,217, B. 0,095

*Bücherzeichen des Hieronymus Ebner

The Book-plate of Jerome Ebner 1516 L'Ex-libris de Jérôme Ebner

B. app. 45



H. 0,274, B. 0,224

*Christus am Kreuz

Christ on the Cross

1516

B. 56

Le Christ en croix



H. 0,301, B. 0,212

Maria als Königin der Engel

The Holy Virgin as the Queen of the Angels 1518 La Vierge en reine des anges

B. 101



H. 0,414, B. 0,319

*Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I — 1519 — L'empereur Maximilien I

B. 154



H. 0,544, B. 0,378

*Kaiser Maximilian I.

The Emperor Maximilian I — 1519 — L'empereur Maximilien I

B. 153

H. 0,257, B. 0,181

*Das Wappen mit den drei Löwenköpfen

The Coat of Arms with the three Heads of Lion — Um 1520 — B. 169 — Les armoiries aux trois têtes de lions

H. 0,316, B. 0,238

*Das Wappen des Lorenz Staiber

The Coat of Arms of Lawrence Staiber — 1520 — B. 167 — Les armoiries de Laurence Staiber



H. 0,625, B. 0,445

*Das Wappen der Rogendorff

The Coat of Arms of Rogendorff 1520 Les armoiries de Rogendorff



H. 0,245, B. 0,170

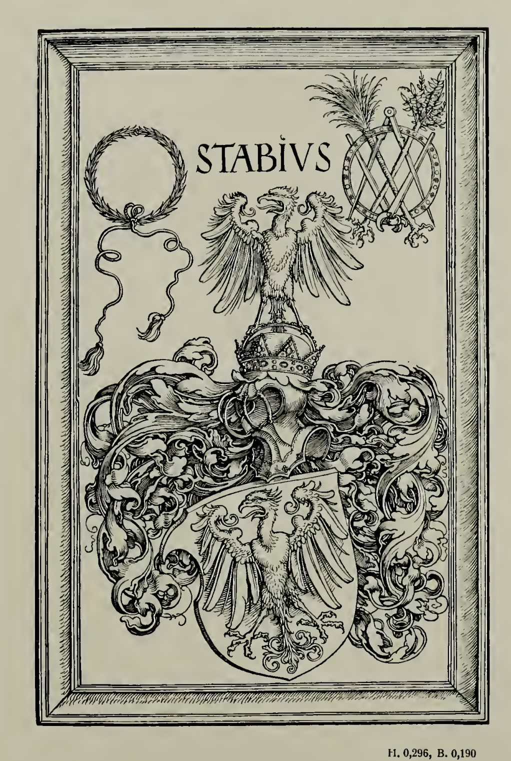
*Die Wappen von Nürnberg

The Coat of Arms of Nuremberg

1521

B. 162

Les blasons de Nuremberg



H. 0,296, B. 0,190

*Das Wappen des Stabius

The Coat of Arms of Stabius — Um 1521 — Les armoiries de Stabius

B. 166

SOLI DEO GLORIA

H. 0,185, B. 0,142

*Das Wappen des Tschertte

The Coat of Arms of Tschertte — Um 1521 — Les armoiries de Tschertte

B. 170



H. 0,430, B. 0,323

*Ulrich Varnbüler
1522
B. 155



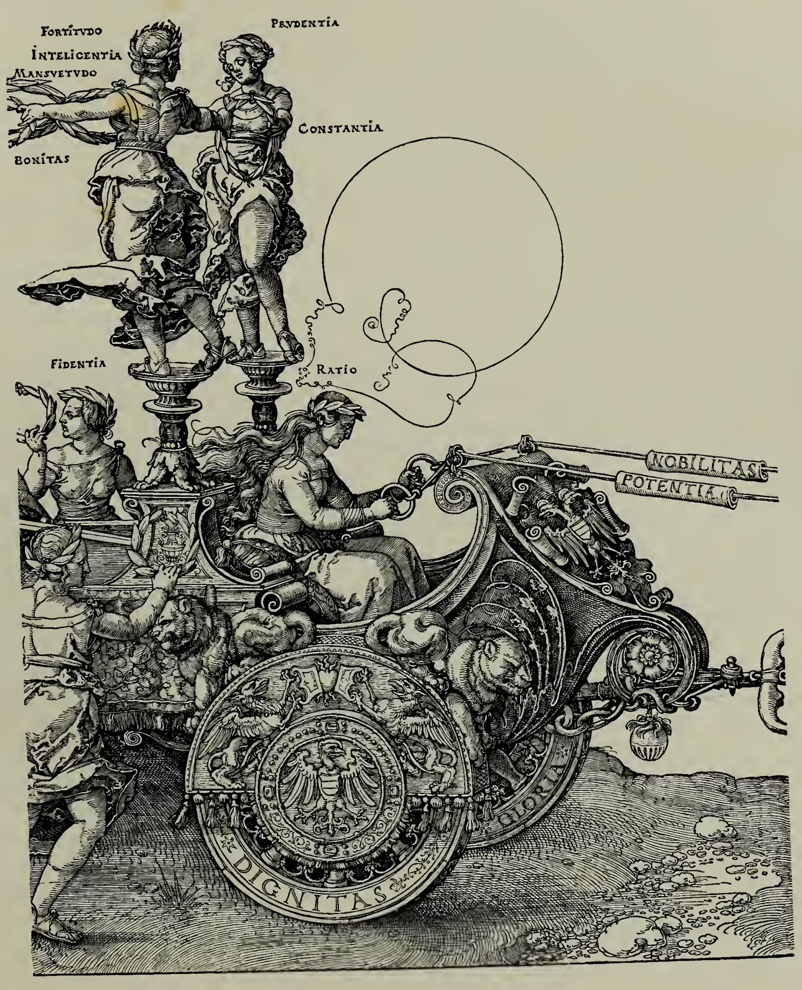
I—VIII (S. 322—329) H. 0,468, B. des Ganzen 2,318

*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

1522

The triumphal Car of the Emperor Maximilian I Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

B. 139



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

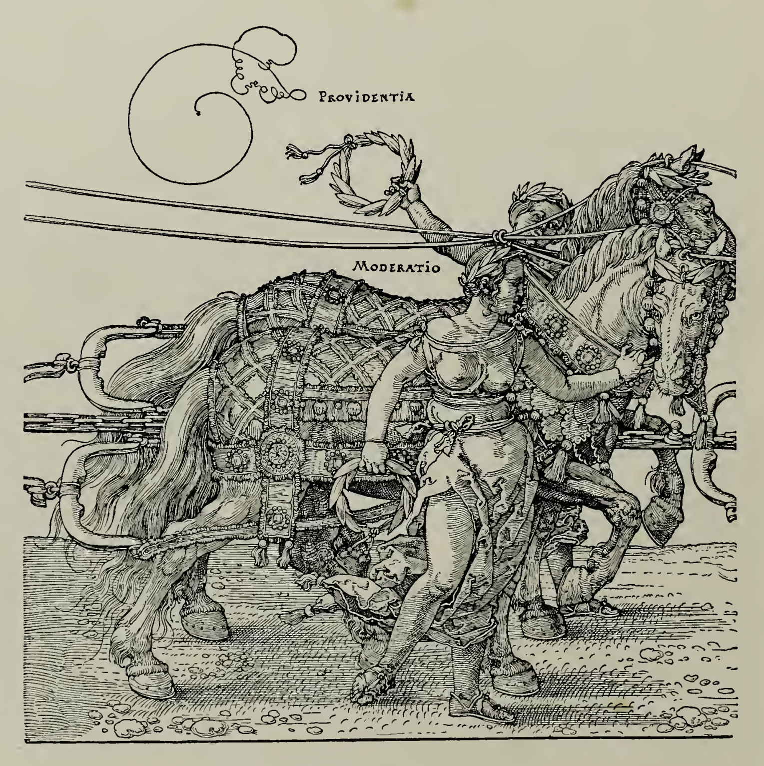
The triumphal Car of the Emperor Maximilian II Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Diser nachuerzeychenter Eren / oder Triumph wagen / ist dem allerdurchleuchtigisten Großmechtigisten herrn weylund Keyser Maximilian / hochlöblicher gedechtnuß vnserem allergnedigisten hern zů sonderen eren erfunden vnnd verordent / vnnd zů vnterthenigem gefallen dem großmechtigisten yetz Regierenten Keyser Karolo rc. durch Albrecht Dürer daselbst in das werck gepracht.

Erstlich / dieweyl ihr Keyserlich May. alle König vnnd herren mit glori / magnificent / eer / vnd wirdigkeyt vbertrifft / so ist der selb wagen auff vier eren reder / darauff ihr Keyserlich May. solcher vbertreflichkeyt halben billich empore gefürt werden soll / gestelt. Nemlich auff Gloriam / Magnificentiam / Dignitatem / vnnd Honorem.

Nachuolgent seindt an den vier orten des wagens die vier angeltugent / an stat vier seulen gesetzt. Nemlich Justicia Fortitudo / Prudentia / Temperantia. Auß welchen all ander tugent jrn anfang vnnd vrsprung haben / an die auch keyn khönig odder herr volkumen seyn kan / oder mag. Dann wo die Gerechtigkeyt / Manlich sterck des gemüts / die Vernufft / vnnd Bescheidenheyt mangelt / kañ keyn Reych bestendig seyn.

Nach dem Moderatio / vnnd Prouidentia der vernunfft am nachsten sind / füren die selben zwo tugent die zwey nachsten pferd vor der vernufft / damit der wag mit rechter maß vnnd fürsichtigkeyt seinen gang haben mag.



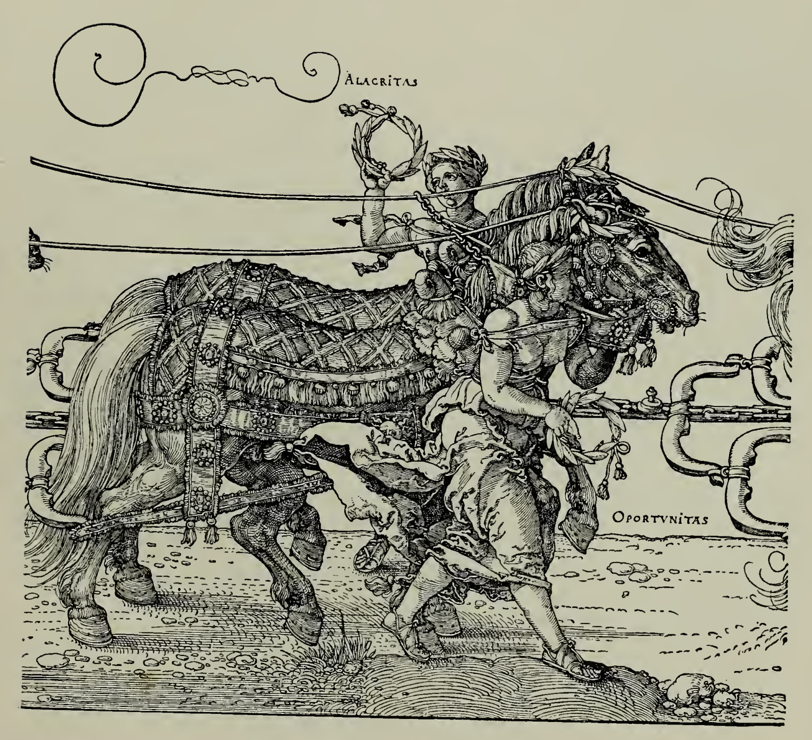
*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian III Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Dieweyl auch dise vier tugendt aneynander hangen/ vnnd von einander nit gesondert werden mögen/also/ wo eyne der selben mangelt/das die ander nit volkummen seyn kan. So findt die selben vier mit den andern jrn anhangenden tugendten/so auß jnen fliessen zůsamen gefügt/ vnnd ineinander verschlossen. Nemlich/dieweyl Justicia gepürt/ vnd haben můß Veritatem / so helt sie in der lincken handt den krantz der Warheyt. Jn den auch die Messigkeyt mit der rechten handt greyfft/ dañ wo die Warheyt nit ist / kañ die Gerechtigkeyt nit stat haben. Die Messigkeyt mag auch/ so sie von der Warheyt weycht / nit mer Messigkeyt genant werden.

Mit der rechten handt greyfft Justicia in den krantz Clementie/ das zaygt an / daß die Gerechtigkeyt nit ganntz zů streng/ sonder mit Miltigkeyt soll v:rmischt seyn. Jn disen krantz ist geflochten der mitler krantz Equitatis/ dann so wol als die Gerechtigkeyt nit zuscharpff sein/ also soll sie auch nit alle mal/ vnd in allen sachen zůuil lind odder barmhertzig/ sonder Equa vnd gleych sein/ on welche Gleicheyt die Gerechtigkeyt nit besten mag.

Die nachuolgende zwey pferdt werden durch Alacritatem vnd Opo:tunitatem gefürt. Darumb als wol sich gezimpt daß zu bequemer zeyt der wagen für sich gee/ also gepürt sich auch/ das sölchs frölich vnnd mit eyner frecheyt beschehe.



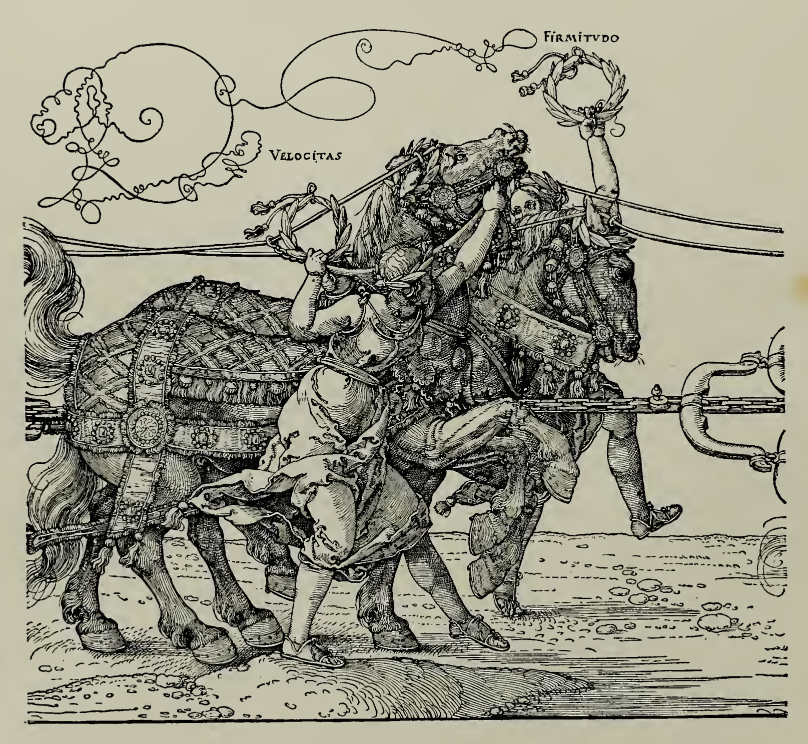
*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians
The triumphal Car of the Emperor Maximilian IV Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Deß gleychen greyfft Fortitudo mit der lincken handt in den khrantz Bonitatis / darumb das on rechte frümkeyt kein ware sterck seyn kan / auß der selben vrsach ist auch der khrantz Bonitatis in den khrantz Equitatis / vonn welcher Bonitas nit gescheyden mag werden / geflochten.

Mit der rechten handt helt Fortitudo Constantiam / darumb wo die Bestendigkeyt nit ist / mag Fortitudo nit stat haben. Vnnd ist Fortitudo darumb züuorderst / vnnd auff die rechte seyten gestelt. Die weyl menigklich vnuerporgen / das weylund Keyserliche May. hochlöblicher gedechtnuß / mit rechter manlicher sterck des leybs vnnd gemüts / in Kriegßübungen vnnd widerwertigkeyten / alle Khönig vbertroffen hat.

Temperantia helt in der lincken hand den krantz Liberalitatis/mit der die Keyserlich May. sonderlich begabt gewest/ als menigklich kundt ist/der selb krantz hecht an dem mitlen krantz Mansuetudinis/darumb das jr May. mit Senfftmütigkeyt also geziert gewest/das auch die selb in allen hendeln vñ sachen/wie ernstlich/tapfer vñ groß die gewest/gãtz gütlich vnd bescheyden gehandlet hat/vnd alweg Mansuetudo/als ein edle tochter Temperantie mit geloffen ist.

Firmitudo vnnd Velocitas füren die nachuolgenden zweypferd/darumb daß diser wagen/so er mit schnelheyt gefürt wirdet/ dannoch steet sey/ vnd mit vesngkeyt gezogen werde.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

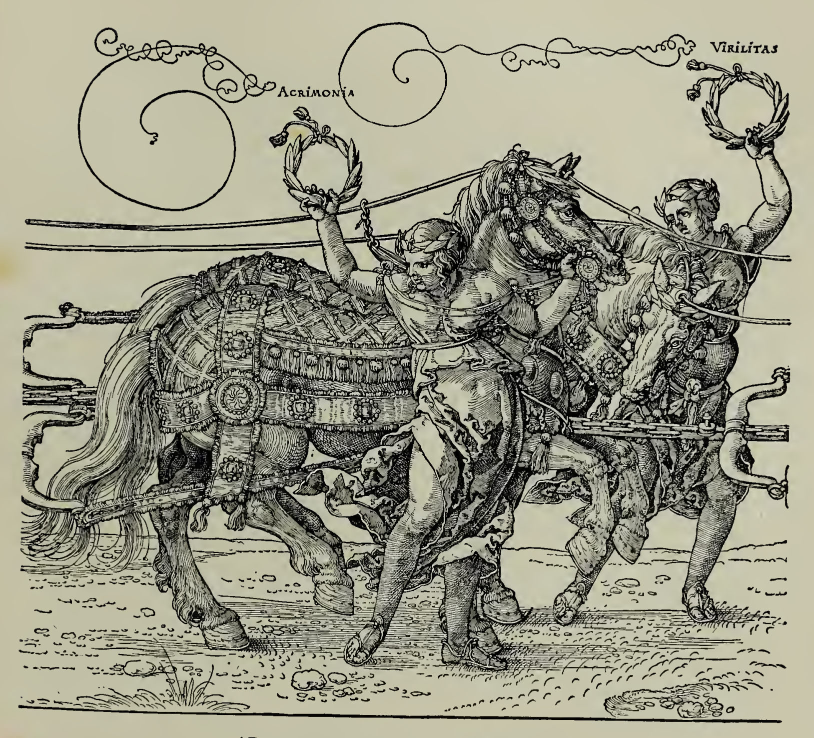
The triumphal Car of the Emperor Maximilian V Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Gegen der Messikeyt vber steet Prudentia/greyfft mit der lincken handt in den krantz Constantie/ welche Bestendig-keyt der Prudentie nit minder dañ der Fortitudini zusteet/mit der gerechten handt helt sie den khrantz Jntelligentie/der sich in den krantz Mansuetudinis flicht/ darumb daß die vernufft zůuorderst den verstandt haben műß vnd will.

Vndter dem schadten vnd obdach diser tugendt / wirdet billich der stůl Kayserlicher May. gesetzt/als der so auff diser erden/ nit höher dañ allein mit tugendten geziert kan oder mag werden. vnd nach alter gewonheyt der Kriechen vnd Römer steet hindter Kayserlicher May. stůl ein Victoria/die jhr May. in disem Triumphwagen mit dem krantz des siegs krönet/in der selben fettich sindt geschriben ettliche Victoria.

Neben disen wagen/ damit der nit wanck oder sinck/ sind geordent vier tugent die jn halten. Nemlich/ Securitas/ Fidentia/Grauitas/Perseuerantia. Darumb so die Sicherhayt mit Vertrawen vermischt wirdet/vñ da bey Tapfferkeyt sampt Verharrung mit laufft/ kañ es nit anders dañ eben vnd wol hynauß geen.

Acrimonia vnnd Virilitas sindt den nachuolgenden pferden darumb zugeben/ daß der wagen manlich/vnnd mit einer tapfferkayt gefürt werde.



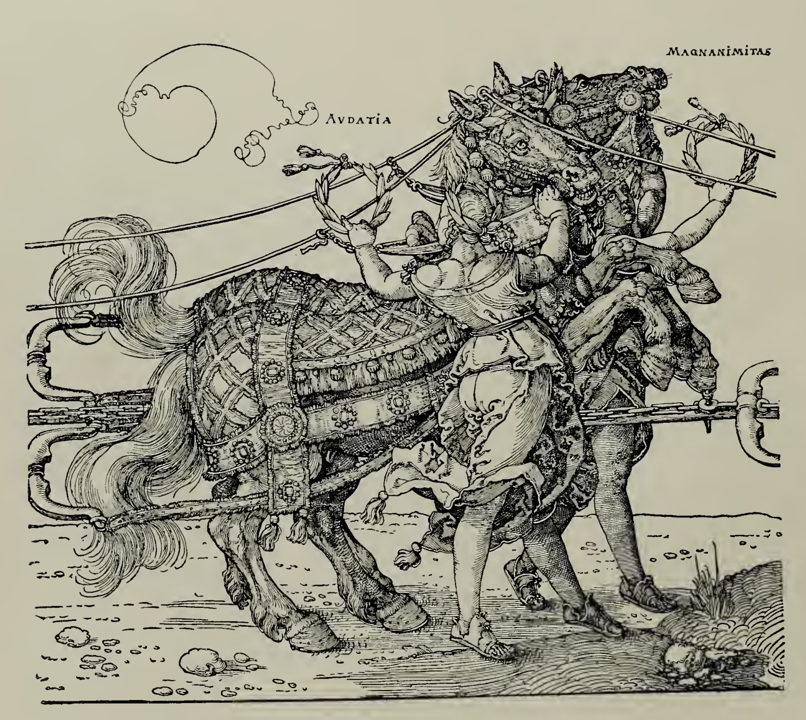
*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians
The triumphal Car of the Emperor Maximilian VI Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Vnd damit diser wagen recht vnd wol gefürt werd/ist Ratio zuuorderst an/ für ainen fürman vnd weglayter gesetzt/ darumb das alle bestendige ding mit vernufft geschehen söllen. Die selbige Ratio helt auch zwaylaytsayl/eyns Nobilitatis/das ander Potentie/angesehen daß die Keyser. May. alle König vñ herrn mit adel vñ macht übertroffen hat.

Vnd auff daß die pferd so an den wagen gespant sind/ nit als vnuernüfftige thieer auß dem wege der Verstendigkeyt lauffen/sonder deseer statlicher durch Vernunfft regiert werden mögen/so hat ein yetzlich pferdt seine laytter vñ halter/ damit es nit anders geen/noch lauffen möge/ dañ wie sich nach eygenschafft der selben tugendt gepürt.

Vnd wiewol alle menschen nach dem willen gottes regiert werden/ noch dañ sagen die weysen daß in sonderheyt das hertz des Königs in der handt gotes stee/ der das auch nach seinem götlichen wolgefallen wendt vnd khert/ darumb so hecht vor der Keyserlichen May. dise geschrifft. In manu dei cor Regis est. Vnd für das wort Cor/ist zu merer zierligkeyt ain hertz mit ainer Laurea gemalet. Bedewt das edel hertz Keyserlicher May. so mit allen tugendten vnnd eren gekrönet vnnd geziert gewest ist.

Darnach geen zweypferd die stetigs für sich begeren/ werden durch Magnanimitatem vnnd Audaciam regiert.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian VII Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

Dieweyl auch mit warheyt gesagt werden mag/ daß weylund die Kayserliche May. mit irer zierd vñ Clarheyt auff erdtrich eben daß das die scheynend Suñ am hymel gewest ist / so wirt ob irer May. dise schrifft gesetzt. Quod in celis Sol hoc in terra Cesar. Und ist für das wort Sol ein Suñ gemalet / und für das wort Cesar ain Adler.

Maximilian von Gottes gnaden
E. Römischer Kayser. rc

Ersamer lieber getrewer wir haben den Triumphwagen mitsampt der Exposition/den du uns zu underthenigem gefallen zu zier unsers Triumphs erdacht und gestelt. Auch durch Albrecht Thürer auffreyssen lassen/ vnnd bey zeyger diß brieffs zugesendt hast entpfangen den auch nottürfftigklich ubersehen/ vñ tragen an sölichem deinem erfinden fleyß vñ erbieten sonders gnedigs wolgefallen/ sind geneygt/das in sondern gnaden gegen dir zu erkennen/ wöllen wir dir gnediger meynung nit verhalten. Geben in unser Stat Inßbruck am Neunundzweyntzigisten Marcii. Anno. rc. xviij. unsers Reychs am. xxxij. jaren.

Per Regem per se.

Ad Mandatum Cesaree
Maiestatis proprium.

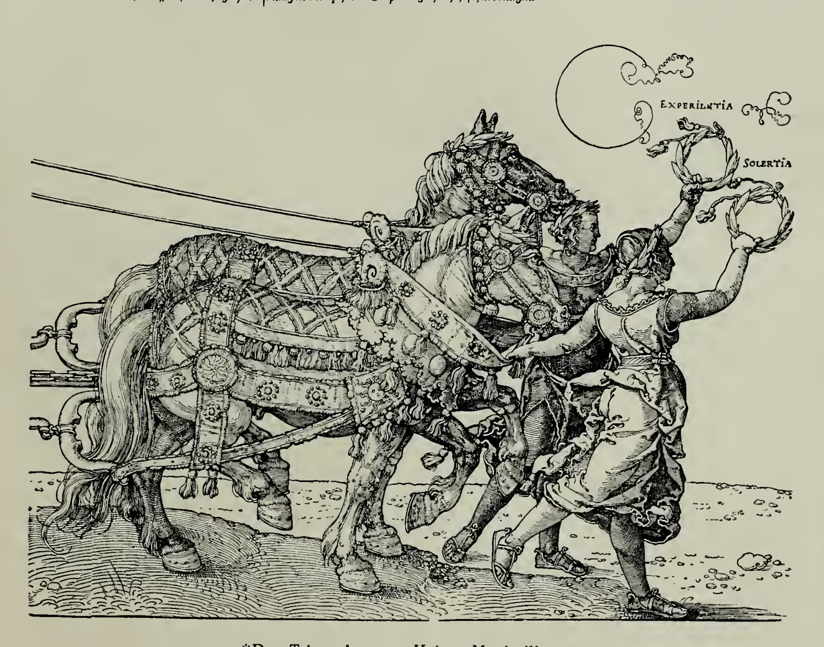
Wesner.

Dem Ersamen unserm Rat / und des Reychs lieben getrewen Wilbolden Pirckhaymer.

Damit der die großmütigkeyt und keckheyt den wagen nit verfüren/so seind für die selben zuvorderst zway andere Roß gespandt/ die werden durch Experientiam und Solertiam gemanstert. Dañ wo die erfarnuß vñ fürtrechtigkeyt nit ist/mag die Keckheyt und Großmütigkeyt leycht schadē bringen.

Diser wagen ist zu Nürmberg erfunden gerissen vnnd gedruckt durch Albrechten Thürer / im jar. M. D. xxij.

Cum Gratia et Privilegio Cesaree Maiestatis.



*Der Triumphwagen Kaiser Maximilians

The triumphal Car of the Emperor Maximilian VIII Le char de triomphe de l'empereur Maximilien

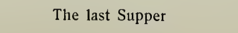


H. 0,355, B. 0,266

*Das Wappen Dürers

The Coat of Arms of Dürer — 1523 — Les armoiries de Dürer

B. 160



H. 0,213, B. 0,301

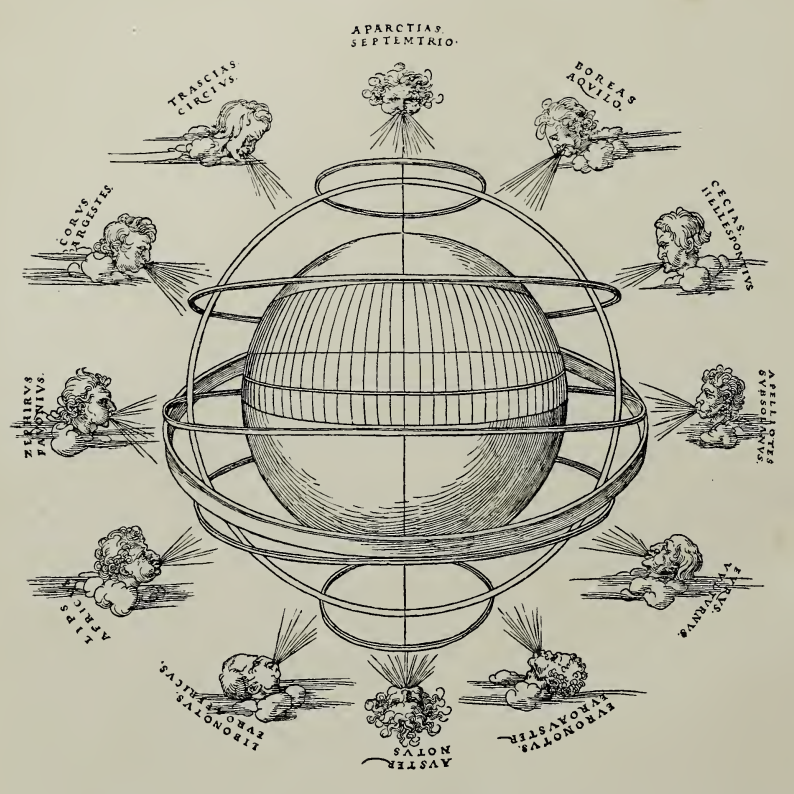
Das Abendmahl

The last Supper

1523

La sainte Cène

B. 53



H. 0,267, B. 0,261

*Die Armillarsphäre
1525
P. 202

The Armillar-sphere

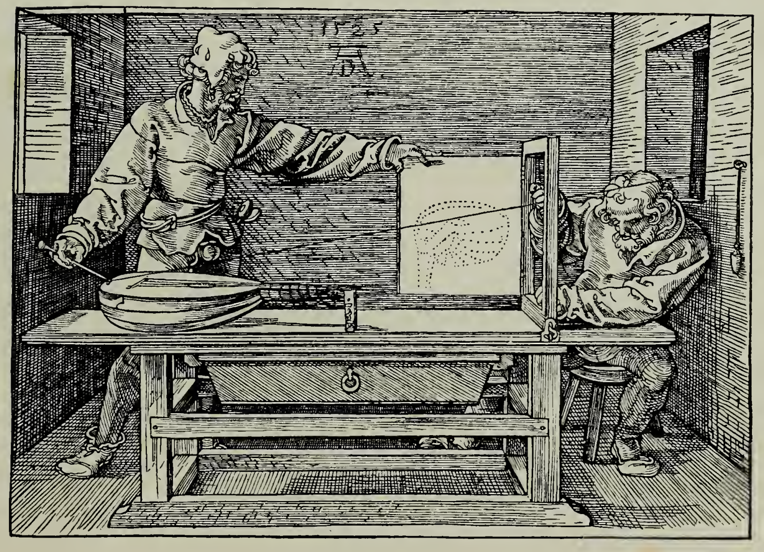
La sphère armillaire



*Der Zeichner des sitzenden Mannes H. 0,131, B. 0,149

The Designer of a sitting Man 1525 Le dessinateur d'un homme assis

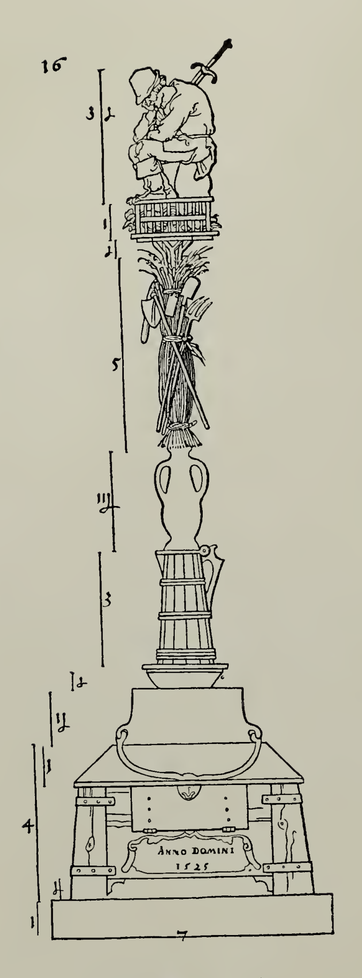
B. 146



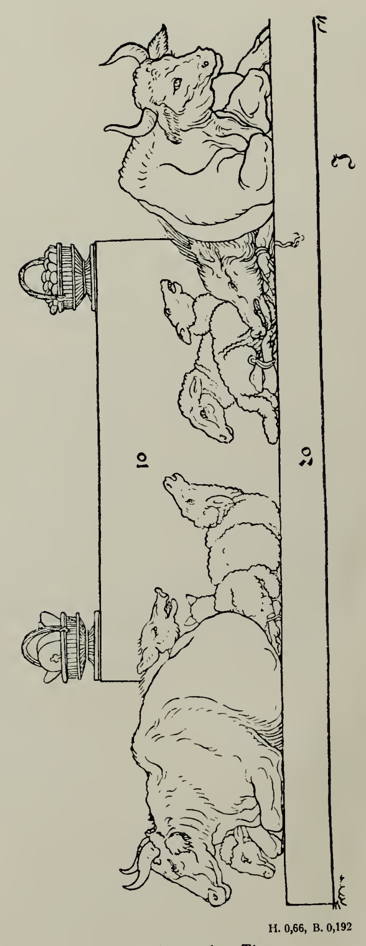
Der Zeichner der Laute H. 0,131, B. 0,188

The Designer of the Lute 1525 Le dessinateur du luth

B. 147



Entwurf zu einer Säule
1525
Design of a Column   Projet d'une colonne



H. 0,66, B. 0,192

*Die liegenden Tiere
1525
The lying Animals   Les animaux couchés



Der Zeichner der Kanne
Um 1525
B. 148

The Designer of the Can

Le dessinateur de la cruche

H. 0,083, B. 0,215



Der Zeichner des liegenden Weibes
Um 1525
B. 149

The Designer of the lying Woman

Le dessinateur de la femme couchée

H. 0,075, B. 0,215



H. 0,145, B. 0,113

Die heilige Familie bei der Rasenbank

The Holy Family at the Turf-bank 1526 La sainte famille au banc de gazon

B. 98



Quiſquis habes noſtra fixos in imagine vultus.
Notius hac Heſſo noueris eſſe nihil
Talis enim pulchram Pegneſi Eobanus ad vrbem
Poſt ſeptem vitæ condita luſtra fuit.
VERTE.

H. 0,129, B. 0,095

*Eobanus Hesse
1527
P. 218

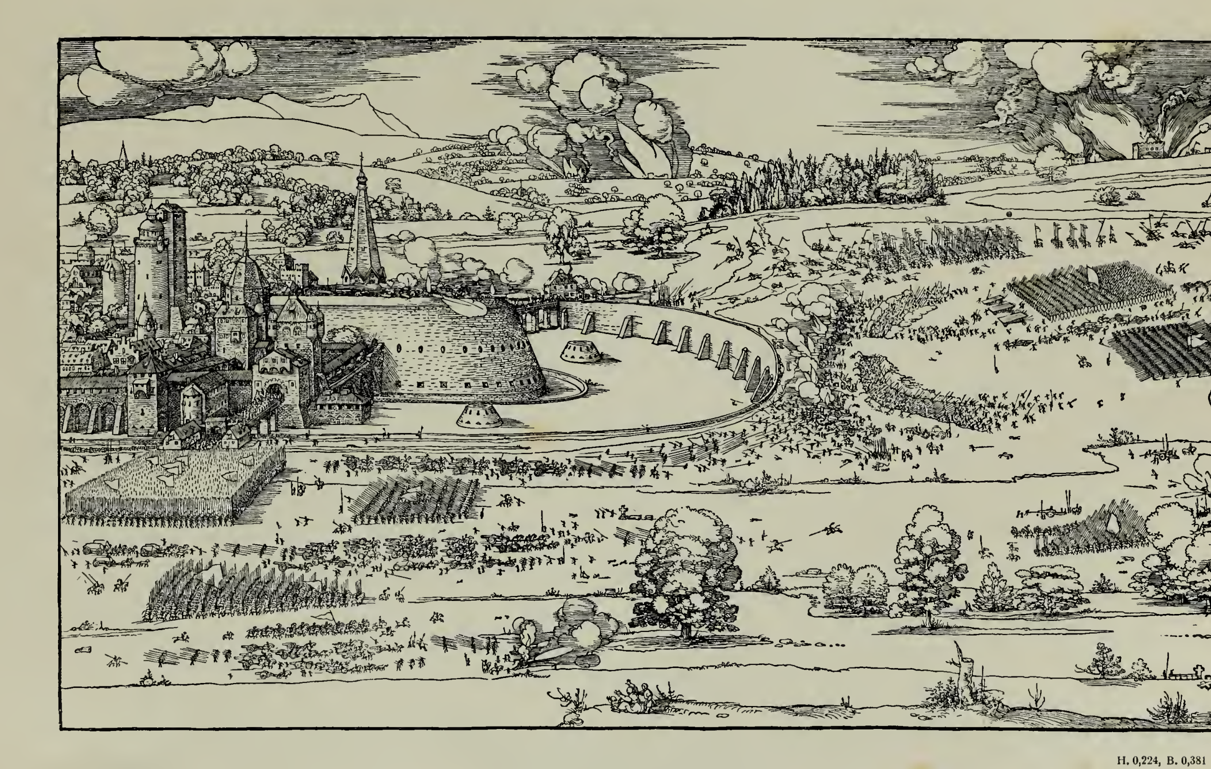


H. 0,256, B. 0,149

*Das Wappen des Königs Ferdinand

The Coat of Arms of the King Ferdinand 1527 Les armoiries du roi Ferdinand

P. 210



H. 0,224, B. 0,381

*Die Belagerung einer Festung I

The Siege of a Fortress I

1527

Le siège d'une forteresse I

B. 137



H. 0,224, B. 0,346

Die Belagerung einer Festung II

The Siege of a Fortress II

1527

B. 137

La siège d'une forteresse II

ANHANG

NICHT BEGLAUBIGTE UND ZWEIFELHAFTE BLÄTTER





H. 0,166, B. 0,118

*Maria am Hoftor

The Virgin at the Gate 1522 La Vierge à la porte d'une cour

B. 45



*Die Franzosenkrankheit
The venereal Disease 1496 La vérole

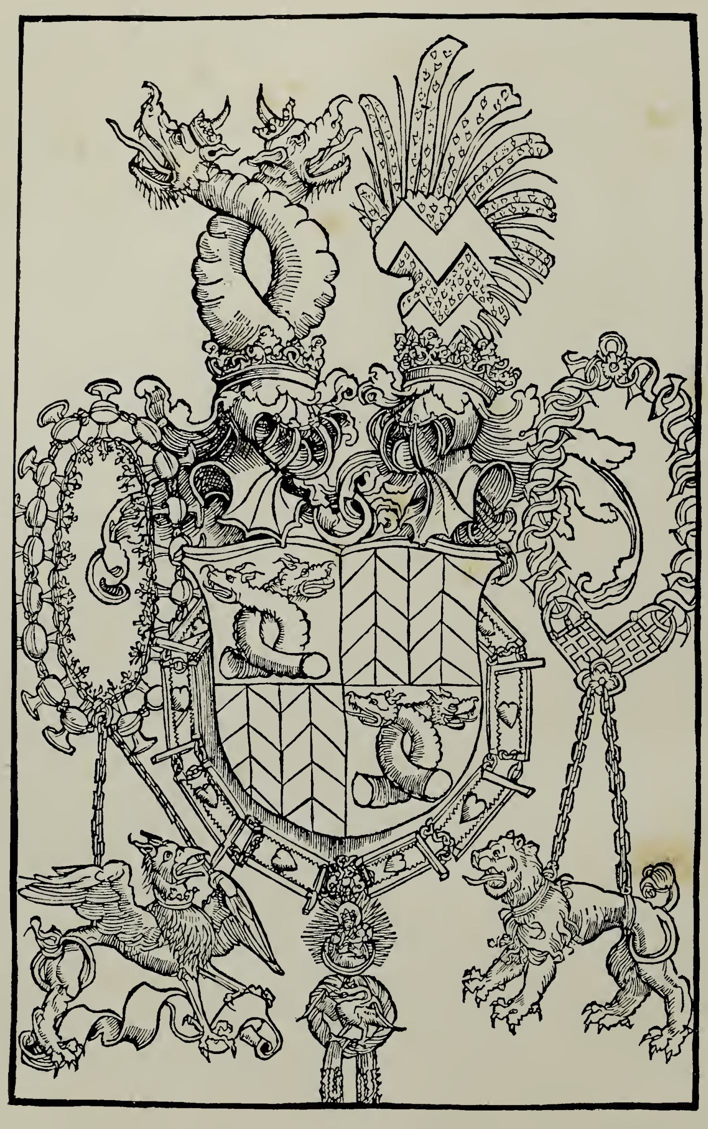


H. 0,393, B. 0,287

*Die Marter des heiligen Sebastian

The Martyrdom of St. Sebastian

Le martyre de St-Sébastien



H. 0,231, B. 0,144

*Das Wappen des Florian Waldauff

The Coat of Arms of Florian Waldauff 1500 Les armoiries de Florien Waldauff

B. 158



H. 0,166, B. 0,106

*Der heilige Koloman

St. Coloman 1513 St-Coloman

B. 106



H. 0,231, B. 0,148

*Die fünf kaiserlichen Wappenschilde

The five imperial Coats of Arms — 1515 — Les cinq blasons impériaux

B. 158



H. 0,254, B. 0,184

*Die Madonna mit den Karthäusern

The Madonna with the Carthusian Friars — 1515 — La Madone aux Chartreux

P. 180



H. 0,299, B. 0,210

*Der heilige Sebald

St. Sebaldus | 1518 | St-Sébalde

B. app. 21



H. 0,279, B. 0,095

*Der hl. Sebald auf dem Säulenknauf

St. Sebaldus on the Capital St-Sébalde sur le chapiteau

B. App. 20



H. 0,31, B. 0,228

Charles V — Karl V. 1519 B. app. 41 — Charles-Quint



H. 0,455, B. 0,183

*Der heilige Christoph

St. Christopher 1525 St-Christophe

B. 105

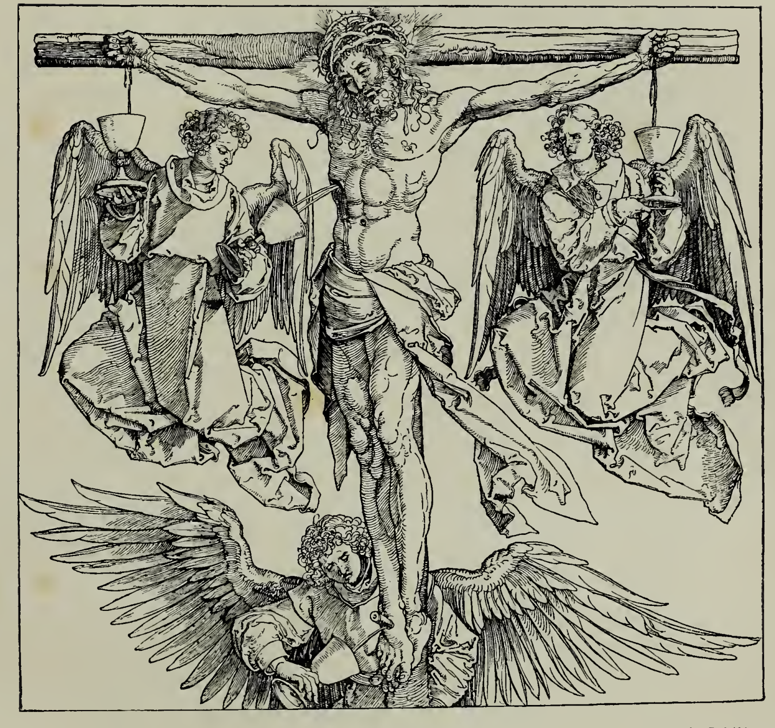


Durchmesser des oberen Runds 0,090

*Die Madonna von zwei Engeln gekrönt

The Madonna crowned by two Angels — La Vierge couronné par deux anges

P. 177



H. 0,395, B. 0,414

*Christus am Kreuz mit drei Engeln

Christ on the Cross with three Angels

Le Christ en croix avec trois anges

B. 58



*Das Turnier H. 0,223, B. 0,243

The Tournament P. 288 Le tournoi



*Das Turnier H. 0,223, B. 0,243

The Tournament B. App. 36 Le tournoi



*Das Turnier H. 0,223, B. 0,243
The Tournament P. 290 Le tournoi



*Der Zweikampf H. 0,223, B. 0,243
The Combat on Foot P. 291 Le combat à pied

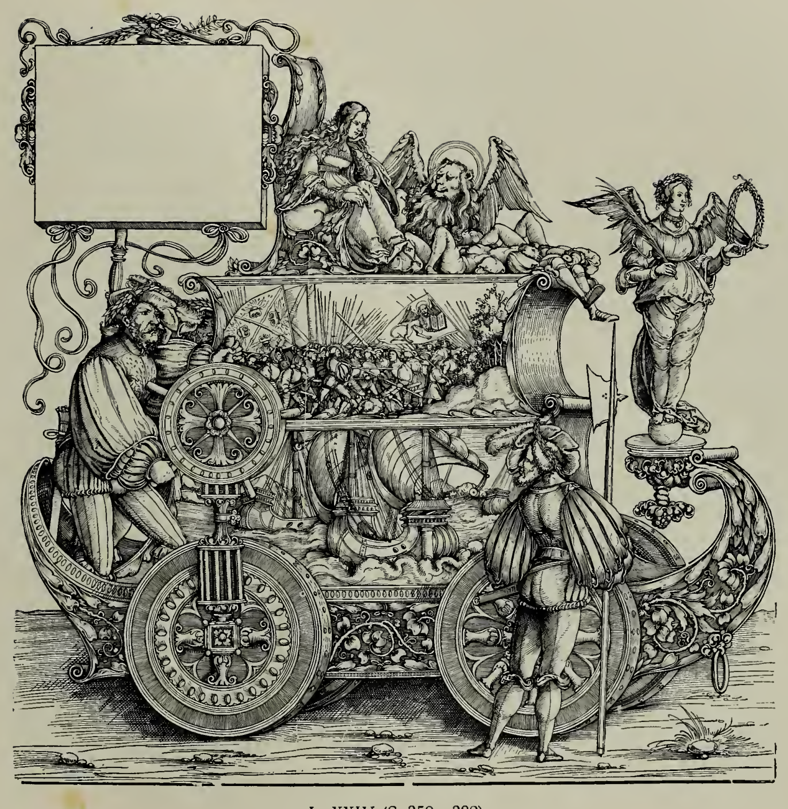


H. 0,223, B. 0,243

*Der Fackeltanz in Augsburg

The Dance with Flambeaux at Augsburg

La danse aux flambeaux à Augsbourg



I–XXIV (S. 359–382)

*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian — La marche triomphale de l'empereur Maximilien

I



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
II



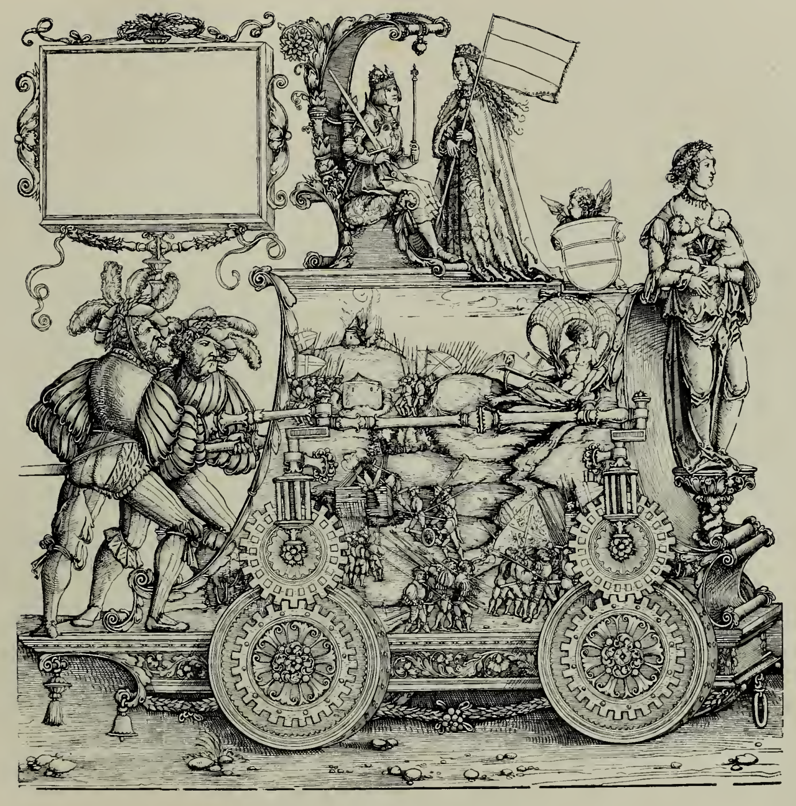
*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian — La marche triomphale de l'empereur Maximilien

III



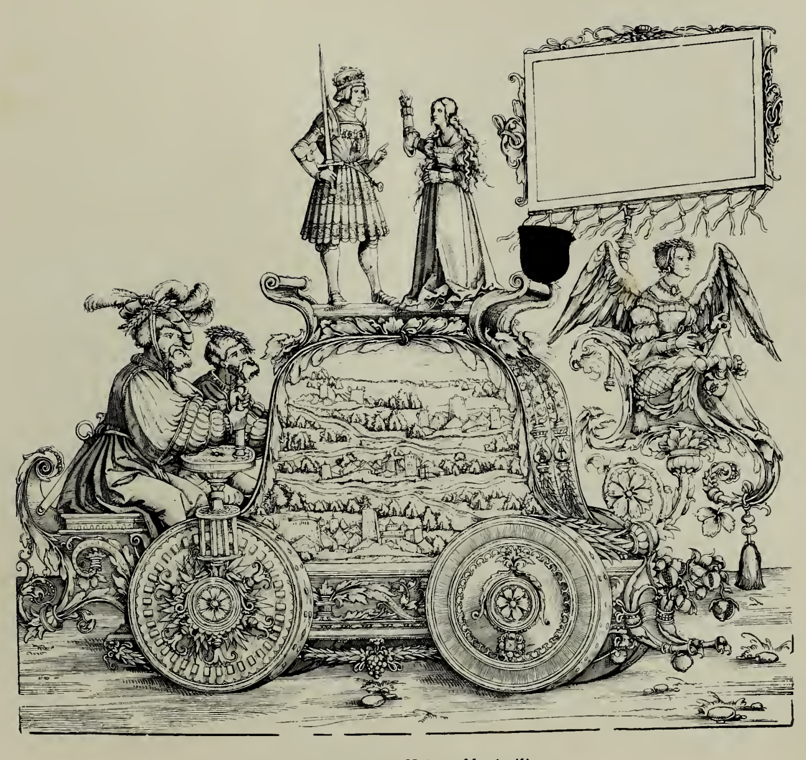
*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
IV



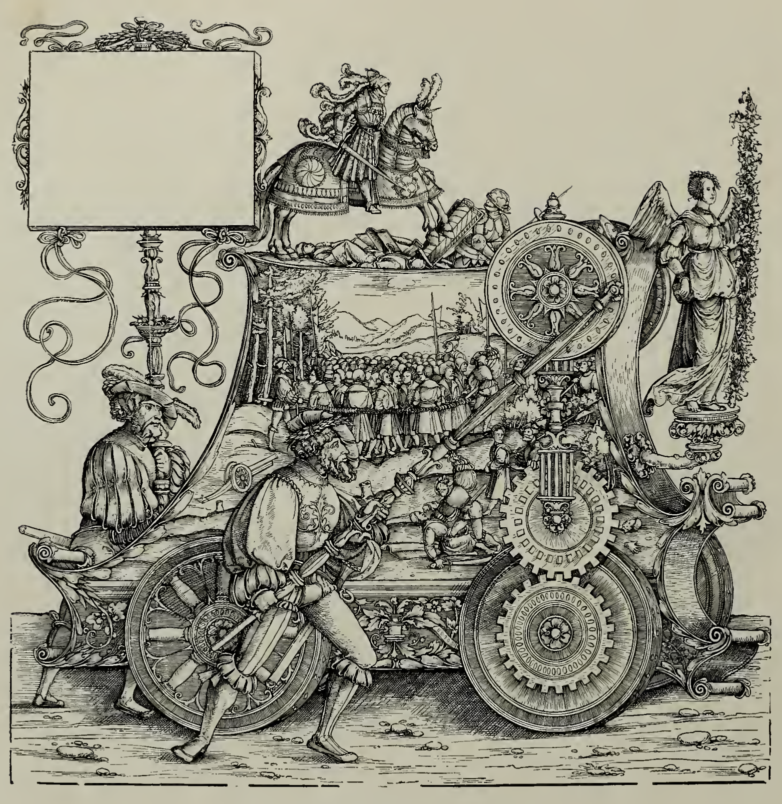
*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian   La marche triomphale de l'empereur Maximilien
V



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
VI



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
VII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

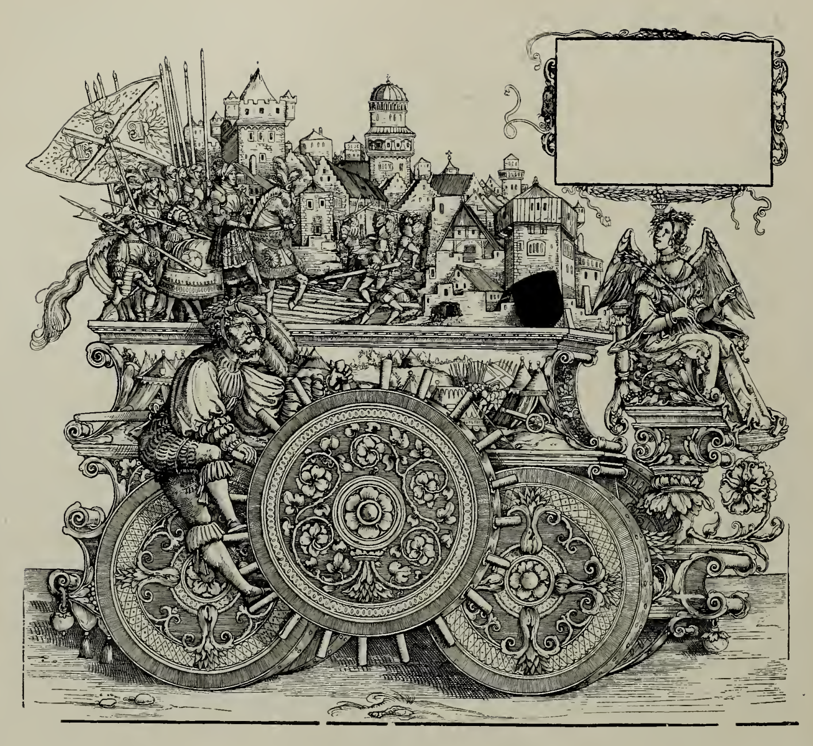
Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien

VIII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
IX



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
X



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XI



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XIII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XIV



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian — La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XV



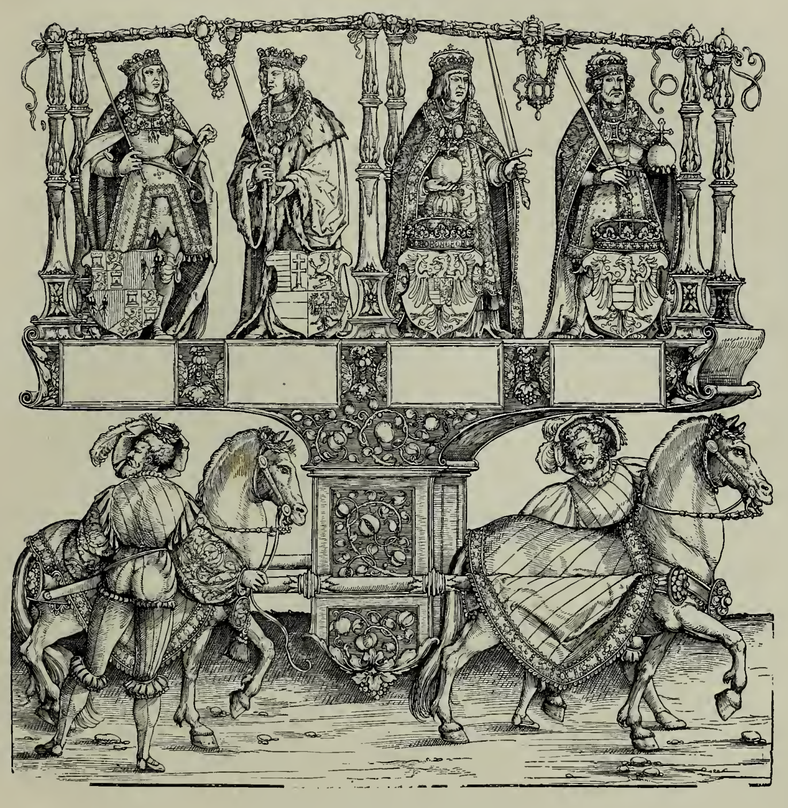
*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XVI



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XVII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XVIII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XIX



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515
The triumphal Procession of the Emperor Maximilian La marche triomphale de l'empereur Maximilien
XX



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XXI



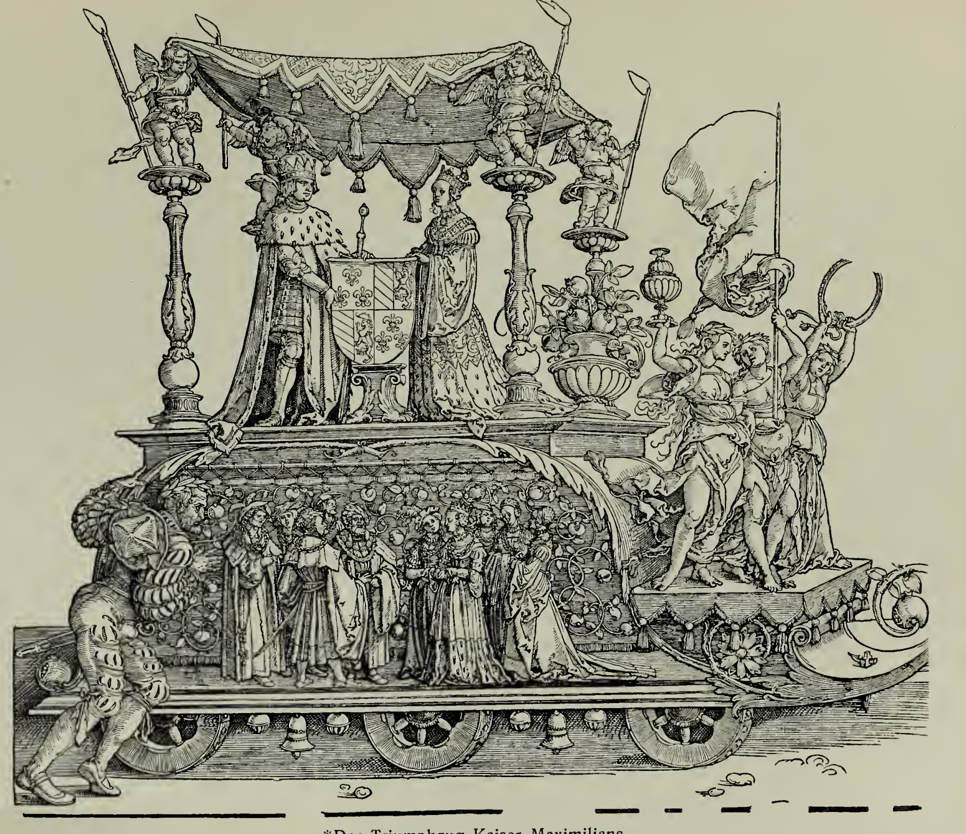
*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

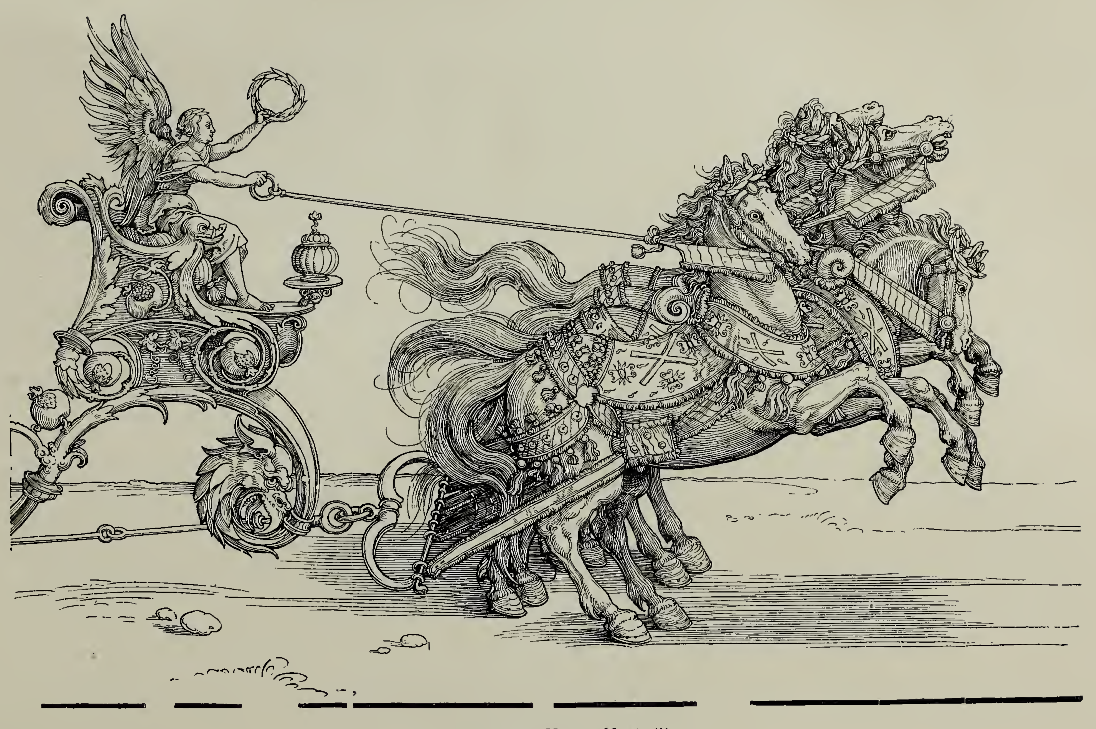
XXII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian — Um 1515 — La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XXIII



*Der Triumphzug Kaiser Maximilians
Um 1515

The triumphal Procession of the Emperor Maximilian

La marche triomphale de l'empereur Maximilien

XXIV

Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde und neben den deutschen Unterschriften der Kupferstiche und Holzschnitte verweisen auf diese Erläuterungen. — Die Buchstaben B. und P. vor den Nummern bei den Kupferstichen und Holzschnitten beziehen sich auf die Verzeichnisse von Bartsch und Passavant)

Gemälde

Titelbild. Sowohl das Monogramm mit der Jahreszahl links (1500) als die Inschrift rechts „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus actatis anno XXVIII“ sind gefälscht. Der Hintergrund ist schwarz übermalt. Unter dieser Uebermalung ist noch das helle Täfelchen sichtbar, auf dem vermutlich die echte Inschrift gestanden hat. Ein Vergleich mit den früheren Selbstbildnissen Dürers (S. 2 und S. 10) ergibt, daß dieses erst mehrere Jahre später als 1500, etwa 1504—1505, entstanden sein kann. Bis Ende des 18. Jahrhunderts befand sich das Bild in der Silberstube des Nürnberger Rathauses. Nach der Angabe des amtlichen Katalogs der Alten Pinakothek in München wurde es später „offenbar in betrügerischer Absicht durchsägt, und während eine auf die Rückseite gemalte Kopie in Nürnberg verblieb (jetzt im Germanischen Museum), kam das Vorderteil mit dem Original, nachdem es durch verschiedene Hände gegangen, aus dem Besitz des Konsulenten G. G. Pez 1805 um den Preis von 600 Gulden in die kurfürstliche Galerie“. Vergl. auch Thausing, Dürer II 2 S. 96—98.

S. 1. Albrecht Dürer der Vater, ein aus Eytasch in Ungarn in Nürnberg eingewanderter Goldschmied, war 1490 63 Jahre alt. Die Jahreszahl 1490 und das Monogramm scheinen zwar unecht oder doch nicht mit der Entstehung des Gemäldes gleichzeitig zu sein; aber auf der Rückseite der Holztafel befindet sich die anscheinend echte Jahreszahl 1490 mit dem Wappen Dürers. Nach Friedländers Vermutung („Dürers Bildnisse seines Vaters“ im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX S. 14) ist die Jahreszahl wahrscheinlich von Dürer selbst hinzugefügt worden, vermutlich nach dem Tode seines Vaters, als er das Bild wieder zu sich nahm. Zwischen den Händen hält der alte Dürer einen Rosenkranz.

S. 2. Das Selbstbildnis Dürers von 1493 hat sich lange Zeit in der Sammlung des Herrn Eugen Felix in Leipzig befunden. Die Inschrift neben der Jahreszahl lautet: „My sach die gat, Als es oben schtat.“ Eine aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammende Kopie, die sich jetzt im Städtischen Museum in Leipzig befindet, sah Goethe in der Sammlung des Hofrats Beireis in Helmstädt und widmete ihr in seinen Annalen von 1805 eine ausführliche Beschreibung, die mit den Worten beginnt: „Unschätzbar hielt ich Albrecht Dürers Porträt, von ihm selbst gemalt, mit der Jahreszahl 1493.“ Die blaublühende Blume in der Hand Dürers ist nach Goethes Erklärung „Eryngium, im Deutschen Mannestreue genannt“, botanisch genauer bestimmt: Eryngium amethystinum. (Nach R. Wustmann, Dürers Natursymbolik, in den „Grenzboten“, 63. Jahrgang [1904] Nr. 16.)

S. 3 u. 4. Von den vier von 1497 datierten Bildern, die Dürers Vater darstellen, kann keines den Anspruch erheben, ein Originalwerk Dürers zu sein. Das Original befand sich im Besitz des Königs Karl I. von England; in einem um 1639 verfaßten Verzeichnis seiner Sammlung wird es als Gegenstück von einem Selbstbildnis Dürers aufgeführt, das der

Rat von Nürnberg dem Könige geschenkt hatte. Wohin das Bildnis von Dürers Vater gekommen ist, läßt sich nicht mehr nachweisen. Von den vier Kopien steht das Münchner Exemplar (S. 4 links) dem Originale am nächsten, ist aber auch erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden. Es trägt die Inschrift: 1497 Das malt ich nach meines vatters gestalt, Da Er war sibenzich Jar alt. Albrecht Dürer Der elter. — Das Frankfurter Exemplar (S. 4 rechts) ist nach Weizsäcker um 1600 entstanden. Es trägt die Inschrift: 1494 . ALBRECHT . THVRER . DER . ELTER . VND ALT . 70 . JOR. Die Zahl 1494 ist wahrscheinlich von den Kopisten statt 1497 verschrieben worden. Ein drittes Exemplar, das lange Zeit für das Original gehalten wurde, befindet sich beim Herzog von Northumberland in Syon House (S. 3 links). Es ist nach Weizsäcker eine niederländische Kopie. Vergl. H. Weizsäcker im Katalog der Gemäldegalerie des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., erste Abteilung S. 94—95. — Neuerdings ist ein viertes Exemplar (damals im Besitz des Herzogs von Northampton) bekannt geworden, das bei seiner Ausstellung in London von Fritz Knapp (im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII S. 176) als „eine englische Imitation etwa aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts" bezeichnet wurde. Anfang 1904 ist dieses Bild (damals im Besitz der Lady Ashburton) zusammen mit einem Bildnis eines unbekannten Holländers in der Art des de Keyser für 10000 Pfd. von der Nationalgalerie in London angekauft worden (S. 3 rechts). Es trägt dieselbe Inschrift wie das Frankfurter Bild, nur mit der richtigen Jahreszahl 1497. C. J. Holmes in Burlington Magazine 1904 (Vol. V Nr. XVII) ist geneigt, darin das Original zu erkennen, das sich in der Sammlung Karls I. befunden hat.

S. 5. Da sich Kurfürst Friedrich der Weise vom 14. bis 18. April 1496 in Nürnberg aufgehalten hat, ist es wahrscheinlich, daß ihn Dürer damals mit dem Stift porträtiert und nach der Zeichnung das Gemälde später ausgeführt hat.

S. 6—9. Nach einer alten Ueberlieferung soll das betende Mädchen in Augsburg (S. 6) und das junge Mädchen in Frankfurt a. M. (S. 9 links) ein Mitglied der Nürnberger Familie Fürleger namens Katharina darstellen. Nach den eingehenden Untersuchungen Weizsäckers (a. a. O. S. 96—98) ist jedoch keines ein Original von Dürers Hand. In dem Augsburger Bilde erkennt Weizsäcker vielmehr die Hand eines deutschen Dürerkopisten um 1600. Daß Dürer aber tatsächlich die auf beiden Bildern dargestellte Persönlichkeit gemalt hat, geht nach Weizsäcker aus dem in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen echten Studienkopf (S. 9 rechts) hervor, der mit Wasserfarben auf feiner Leinwand gemalt ist. Eine dritte Kopie der „Fürlegerin" mit aufgelöstem Haar besitzt das Museum der bildenden Künste in Budapest (S. 7 rechts). Zwei Bildnisse der „Fürlegerin" mit geflochtenen Haaren befinden sich in der Freiherrlich Speck von Sternburgschen Sammlung in Lützschena bei Leipzig (S. 7 links) und in der Sammlung von Sir Charles Robinson in London. Es ist möglich, daß beide Typen von Bildnissen, die uns übrigens durchaus nicht dieselbe Persönlichkeit darzustellen scheinen, auf verschollene oder nicht mehr nachweisbare Originale Dürers zurückgehen. Das Urbild Dürers, das der Kopie in Lützschena zugrunde liegt, glaubt man neuerdings in Pariser Privatbesitz gefunden zu haben (S. 8).

S. 10. Die an der Fensterbrüstung befindliche Inschrift lautet: 1498. Das malt ich nach meiner gestalt Ich war sex und zwanzig Jor alt Albrecht Dürer.

S. 11 links. Oben die Inschrift: Hans . Tucher . 42.ierig 1499. — S. 11 rechts. Oben die Inschrift: Felitz . hans . tucherin . 33 . Jor . alt . SALVS . 1499.

S. 12 rechts. Oben die Inschrift: ELSPET . NICLAS . TVCHERN . 26 AE . 1499. — S. 12 links. Oben die Bezeichnung: OSWOLT . KREL . 1499.

S. 13 u. 14. Alle vier Bilder gehören zu einem dreiteiligen Flügelaltar, dessen Mittelstück verschollen ist, und zwar bildeten die Gemälde in Frankfurt a. M. und Köln zusammen die Außenseite des Altars bei geschlossenen Flügeln, die Bilder in München, die von jenen losgesägt worden sind, die Innenseiten. Die Entstehungszeit des Altars ist nach Weizsäcker um 1500 anzusetzen, da nach seinen Untersuchungen (a. a. O. S. 93) „das leicht lasierende und stark die Zeichnung betonende technische Verfahren, das die Bilder zeigen, wie auch der warme Ton der Farbe der von Dürer in der Zeit um 1500 an-

genommenen Malweise entsprechen". Damit stimmt auch die jugendliche Erscheinung des Trommelschlägers auf dem Kölner Bilde, der die Züge Dürers trägt. Dagegen nimmt Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers (München 1905, S. 115) die Zeit um 1503—1505 an. Die Ausführung der beiden Flügel S. 13 deutet auf Schäufelein. Vgl. die Einleitung S. XVI.

S. 15 links. Nach alter Ueberlieferung soll der Dargestellte ein Bruder Dürers, Hans, sein, vermutlich derselbe, der, 1478 geboren, 1507 in die Zunft der Schneider aufgenommen wurde. — S. 15 rechts. Das Bildnis des Kaiserlichen Rats Sixtus Oelhafen (1466—1539) in Würzburg ist nur eine Kopie, die hier die Stelle des verloren gegangenen Originals vertreten muß.

S. 16 u. 17. Beide Bilder sind in der Komposition verwandt und gleichzeitig entstanden. Das Nürnberger war eine Stiftung der Familie Holzschuher, deren Mitglieder unten dargestellt sind, und hing ursprünglich an einem Pfeiler in der Sebalduskirche in Nürnberg. Da das Münchner Bild unten die Pentimenti von Stifterbildnissen zeigt, ist es möglich, daß Dürer oder die Besteller dieses Bild aus irgendwelchen Gründen verworfen haben und an seine Stelle die zweite Fassung getreten ist.

S. 18. Das einzige Bild mythologischen Inhalts unter Dürers Gemälden. Es ist aus der Galerie in Schleißheim auf die Burg in Nürnberg gekommen, wo es sich lange Jahre befunden hat, und von da in das Germanische Nationalmuseum. Ursprünglich in Wasserfarben auf Leinwand gemalt, ist das Bild später mit Oelfarbe und Firnis so gründlich überschmiert worden, daß nur wenige Stellen, darunter der Stein mit der Jahreszahl und dem Monogramm, unberührt geblieben sind. Nach R. Wustmann (a. a. O. S. 156) ist die neben dem rechten Fuße des Herkules wachsende Staude eine Salbeipflanze, „die geschätzteste Heilpflanze des späten Mittelalters", eine Anspielung auf die Wunden, von denen der Kämpfer bedroht ist.

S. 19. Der Dresdner Altar befand sich ursprünglich in der Schloßkirche in Wittenberg und hat dort stets als ein Werk Dürers gegolten. 1687 wurde er nach Dresden gebracht, und 1835 kam er aus dem Vorrat in die Galerie. Nach der allgemeinen Annahme ist er im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen gemalt worden, und Robert Bruck (Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903, S. 146) hat auf ihn eine Rechnung des Rentmeisters Hans Leimbach aus dem Jahre 1496 bezogen, nach der 100 Gulden „eym Maler von Nürnberg für ein Neve tafel, die meyn gt. H. Frid. zu machen bestellt hat", bezahlt worden sind. H. Wölfflin hat sich (im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, XXV. Bd., 1904, S. 196 ff.) nicht nur gegen die Berechtigung dieser Kombination, sondern aus stilistischen Gründen gegen die Dürersche Urheberschaft überhaupt ausgesprochen. Gegen Wölfflin ist zunächst L. Justi in der Schrift „Dürers Dresdner Altar" (Leipzig 1904) aufgetreten, der darin zu dem Ergebnis kommt, daß das Mittelbild einer früheren Zeit Dürers angehört als die Flügelbilder. Nachdem sodann Wölfflin in einer Anzeige dieser Schrift im Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII (1905), S. 87 ff. seine Ansicht insofern modifiziert, als er für die Flügel die Möglichkeit der Urheberschaft Dürers zugab, hat er später sowohl in seinem Buche „Die Kunst Albrecht Dürers" (München 1905) als auch vorher im „Dresdner Jahrbuch" (Dresden 1905) S. 20—24 seine zuerst ausgesprochene Ansicht völlig aufgegeben und seine Meinung dahin zusammengefaßt, daß das Mittelbild gegen Ende des Jahrfünfts 1495—1500 gemalt worden ist, während die Flügel erst 1504—1505 entstanden sind. Auch Wörmann hält (in der neuesten Ausgabe des Dresdner Katalogs von 1905) mit Entschiedenheit an der Urheberschaft Dürers fest. Im Gegensatz zu Wölfflin vertritt er die Ansicht, „daß die drei Bilder (wie sich schon aus der Betrachtung der Engel ergibt) im wesentlichen gleichzeitig und sicher von keiner andern Hand als der Dürers gemalt wurden. Man hat das Werk bisher wohl zu früh angesetzt. Es braucht nicht vor 1503 entstanden zu sein." Es hat sich übrigens bei einer durch diese Streitfrage veranlaßten erneuten Untersuchung des Bildes herausgestellt, daß es in früherer Zeit an verschiedenen Stellen stark übermalt worden ist.

S. 20—24. Dieses dreiteilige Altarbild, bekannt unter dem Namen: der Paumgartnersche Altar, befand sich ursprünglich in der Katharinenkirche in Nürnberg und wurde im Jahre 1613 vom Nürnberger Rat dem Kurfürsten Maximilian I. auf dessen Verlangen geschenkt. Seinen Namen hat der Altar von einer urkundlich nicht verbürgten Ueberlieferung des 17. Jahrhunderts erhalten, nach der der Ritter zur Linken Dürers Freund Stephan Paumgartner, der andre dessen Bruder Lucas sein soll. In der Katharinenkirche wurde das Original durch eine Kopie ersetzt. Auf Grund dieser Kopie und einer zweiten, im Kunsthandel in München vorhandenen, die um 1550 entstanden sein soll, wurde der Altar in den Jahren 1902 und 1903 auf Anregung von Karl Voll durch Alois Hauser den Aeltern einer durchgreifenden Restauration unterzogen, deren Ergebnis S. 21 und 23 zeigen. Danach hat sich herausgestellt, daß der landschaftliche Hintergrund auf den beiden Flügeln eine spätere Zutat ist, die, nach Motiven Dürerscher Originale, vermutlich bald nach 1613 von dem bayrischen Hofmaler J. G. Fischer ausgeführt worden ist. Derselbe hat vermutlich auch die Teile des Mittelbildes übermalt, wo jetzt die kleinen Figuren der knienden Stifter zum Vorschein gekommen sind. Die Außenseiten der Flügel zeigten ursprünglich eine grau in grau gemalte Darstellung der Verkündigung, von der aber nur die Maria auf dem linken Flügel (s. S. 24) durch die Restauration wieder aufgedeckt werden konnte. Der Verkündigungsengel ist nicht mehr vorhanden. Der Altar ist übrigens eine Werkstattarbeit, die nach Dürers Zeichnungen im wesentlichen von seinen Schülern ausgeführt worden ist. Das Wappen unter dem Stifter und den Söhnen links und unter der Tochter rechts auf dem Mittelbilde (S. 21) ist, wie wir einer gütigen Mitteilung des Herrn Professors Chr. Speyer in Stuttgart entnehmen, das der Baumgartner (Paumgärtner), das unter der ersten Frau rechts stehende Wappen ist ein der Familie Baumgartner verwandtes, das Wappen vor der zweiten Frau rechts das der Familie Volckamer auf Kirchensittenbach, eines oberpfälzischen Adelsgeschlechts, das seit 1337 in Nürnberg seßhaft war.

S. 25 rechts. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1503 und dem Monogramm.

S. 26. Beide Bilder sind unvollendet. Sie sollten vielleicht als Flügelbilder eines Altars dienen. Nach Haller, der sie noch in Nürnberg sah, trugen sie die Jahreszahl 1504, die jetzt nicht mehr darauf zu sehen ist. Aus der Sammlung Heinlein in Nürnberg erwarb sie Senator Klugkist in Bremen, durch den sie in die dortige Kunsthalle gekommen sind.

S. 27. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1504. Das Bild ist wahrscheinlich im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen gemalt worden. 1603 kam es als Geschenk Christians II. an Kaiser Rudolf II. und aus der kaiserlichen Galerie 1792 durch Tausch gegen die Darstellung im Tempel von Fra Bartolommeo nach Florenz.

S. 28—30. Das Bild des Rosenkranzfestes (S. 29) ist in einem Zeitraum von fünf Monaten gemalt worden. Das geht aus der Inschrift auf dem großen weißen Blatte hervor, das der an dem Baume rechts stehende Dürer in den Händen hält: Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus MDVI. — Aus der Kirche San Bartolommeo, der Begräbniskirche der Deutschen in Venedig, wo sich das Bild zuletzt befand, kam es für eine hohe Summe gegen Ende des 16. Jahrhunderts (genauer in der Zeit von 1593 bis 1603) in den Besitz Kaiser Rudolfs II., der es nach der Ueberlieferung von vier starken Männern auf den Schultern von Venedig nach Prag tragen ließ, um es vor Beschädigungen bei einem Wagentransport zu schützen. Vor dem drohenden Einfall der Sachsen in Prag wurde es 1631 nach Wien gebracht, und bei der eiligen Verpackung und während des Transports erlitt es so schwere Beschädigungen, daß es in den Inventaren von 1718—1763 als „ganz verdorben" und „ganz ruiniert" geführt wurde, nachdem es schon 1663 restauriert worden war. Nach den Forschungen von Neuwirth (Albrecht Dürers Rosenkranzfest, Prag 1885) ist das Bild von einem Oberpostdirektor Fillbaum für 22 Dukaten 1793 an das Stift Strahow in Prag verkauft worden, wo es bald nach 1840 abermals restauriert und zu zwei Dritteln neu übermalt wurde. Unter

diesen Umständen ist die noch im 17. Jahrhundert entstandene Kopie im Wiener Hofmuseum von Wert (S. 28), da sie einen großen Teil der Köpfe, insbesondere den der Madonna, der auf dem Originalbilde durch die Uebermalung völlig entstellt ist, sichtlich im engen Anschluß an das Dürersche Original wiedergibt. Mit dem Kopf der Madonna steht auch der der Madonna mit dem Zeisig (S. 31) in engstem Zusammenhang. Eine zweite alte Kopie, die ebenfalls für die Beurteilung des Originals von Bedeutung ist, befindet sich im Besitz von A. W. Miller in Sevenvaks (S. 30, zuerst veröffentlicht in den Mappen der Dürer Society I, Taf. 1).

S. 31. Bezeichnet auf dem links auf der Holzbank liegenden Zettel: Albert(u)s durer german(u)s faciebat post Virginis partum 1506. Dahinter das Monogramm. — Das Bild ist erst 1892 in das Berliner Museum gekommen, für das es von Marquis of Lothian in New Battle Abbey bei Edinburg erworben wurde.

S. 32. Aus dem Buche, das der Schriftgelehrte links hält, hängt ein Zettel heraus mit dem Monogramm Dürers, der Jahreszahl 1506 und den Worten: Opus quinque dierum. Danach hat Dürer das Bild in fünf Tagen gemalt.

S. 33. Zwei Bildnisse deutscher Kaufleute, die Dürer während seines Aufenthalts in Venedig porträtierte. Das in Genua befindliche ist leider schlecht erhalten und stark übermalt. Es trägt in Goldbuchstaben die Inschrift: Albertus Dürer germanus faciebat post virginis partum 1506 und das Monogramm. Der auf dem Bilde in Hampton Court Dargestellte erscheint auch auf dem Bilde des Rosenkranzfestes (S. 29, der vierte von links gerechnet, besser noch auf der Kopie S. 28 zu erkennen).

S. 34. Bezeichnet links oben mit dem Monogramm. Die Buchstaben am Brustsaum des Kleides bedeuten jedenfalls nicht „Agnes D(ürer)“, da das Bild mit den bekannten Bildnissen der Frau Dürers nicht übereinstimmt.

S. 35. Die Jahreszahl 1506, unter der das Monogramm steht, ist nicht ganz deutlich. Sie kann auch 1500 gelesen werden. Die Mehrzahl der Dürerforscher hat sich jedoch für 1506 ausgesprochen, weil das Bild deutlich venezianische Einflüsse (Giovanni Bellini) zeigt. Es muß also in Venedig gemalt worden sein. Unter den Füßen Christi die Inschrift: PATER.I.MANVS.TVAS.COMENDO. SPIRITV. MEV.

S. 36 u. 37. Während Thausing in seinem „Dürer“ (2. Aufl., II, S. 3) noch an der Meinung festgehalten hat, daß die Exemplare in der Pitti-Galerie die Originale Dürers und die des Prado-Museums in Madrid alte Kopien seien, ist jetzt das Umgekehrte erwiesen. Das Täfelchen auf der Tafel mit der Eva trägt die Inschrift: Albertus Dürer alemanus faciebat post virginis partum 1507 und das Monogramm. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß auch die Florentiner Kopien auf (verlorene) Originalgemälde oder Entwürfe Dürers zurückgehen, der ursprünglich das Paradies noch durch seine Tiere näher charakterisieren wollte, sich später aber, den menschlichen Figuren zuliebe, zu einem schwarzen Hintergrunde entschlossen hat. Eine zweite Kopie befindet sich in der Galerie zu Mainz.

S. 38. Bei der Uebereinstimmung des Bildnisses mit denen auf S. 33 ist anzunehmen, daß der Dargestellte ebenfalls dem Kreise der deutschen Kaufleute in Venedig angehört, von denen Dürer einige, wie er selbst in einem seiner Briefe an Pirkheimer mitgeteilt, porträtiert hat. Aus dem Umstande, daß er auf der Rückseite den Geiz in Gestalt eines häßlichen alten Weibes dargestellt hat, hat man den Schluß gezogen, daß der Porträtierte seinen Verpflichtungen gegen Dürer nicht nachgekommen sei und dieser sich durch eine solche Kennzeichnung seines Charakters gerächt habe. Das Bild ist mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1507 bezeichnet.

S. 39. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1507 und dem Monogramm. Wahrscheinlich noch in Venedig gemalt.

S. 40 u. 41. In einem Briefe an den Kaufmann Jacob Heller in Frankfurt a. M. schreibt ihm Dürer, daß er ein jenem früher angebotenes Marienbild für 72 Gulden an den Bischof von Breslau „gut verkauft“ habe, nachdem er vorher nur 30—25 Gulden dafür gefordert hatte. Es ist wahrscheinlich diese „Madonna mit der Schwertlilie“, die jedoch nur als

ein Werkstattbild zu betrachten ist. An der Mauer hinter der Madonna sah man auf dem Prager Exemplar (S. 40) früher die Jahreszahl 1508 mit dem Monogramm. Ob das zweite Exemplar in der Sammlung des Sir Frederick Cook in Richmond bei London eine Kopie des Prager Bildes ist oder umgekehrt, muß bei der schlechten Erhaltung des letzteren unentschieden bleiben.

S. 42. Wie aus den Briefen Dürers an Jacob Heller hervorgeht, ist dieses Bild im Auftrage des Kurfürsten Friedrich des Weisen für 280 Gulden rheinisch gemalt worden. In der Mitte hat sich Dürer wieder mit seinem Freunde Pirkheimer dargestellt. Dürer trägt einen Stab, an dem ein Zettel befestigt ist mit der Inschrift: Iste (d. h.: Dieser hier) faciebat anno Domini 1508 Albertus Dürer alemanus. Darunter das Monogramm. Das Bild befand sich im Jahre 1600 in der Sammlung des Grafen von Cantecroy in Besançon, von dem es Kaiser Rudolf II. gekauft hat. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Bild von Holz auf Leinwand übertragen.

S. 43—47. Ueber die Entstehung des Hellerschen Altars, den der Kaufmann Jacob Heller 1507 für den Altar des hl. Thomas in der Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. bei Dürer bestellt hatte, geben uns neun Briefe des letzteren ausführliche Auskunft. Danach hatte Dürer die Arbeit für 130 Gulden rheinisch übernommen, die aber später auf sein Andringen auf 200 erhöht wurden. Er hatte sich jedoch nur verpflichtet, das Mittelbild, die Himmelfahrt Mariä, ganz eigenhändig auszuführen. „Es soll auch kein andrer Mensch keinen Strich daran malen als ich.“ Die Flügel hat er von Gehilfen ausführen lassen. Das Mittelbild wurde von den Dominikanern 1615 an den Kurfürsten Maximilian von Bayern nach München verkauft, wo es bei dem Brande der Residenz in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1674 vernichtet wurde. In der Dominikanerkirche wurde es durch eine schwache Kopie von dem Nürnberger Jobst Harrich ersetzt, die in neuerer Zeit in das Städtische Museum in Frankfurt a. M. gelangte, wo sie mit den Flügelbildern vereinigt ist (S. 44—47). Von diesen ist eines verloren gegangen, das den dritten der heiligen Könige und neben ihm vermutlich den hl. Josef darstellte.

S. 48 u. 49. Zur Versorgung von zwölf altersschwachen Nürnberger Bürgern hatten Erasmus Schiltkrot und Matthäus Landauer 1501 ein Haus gestiftet, später das Zwölfbrüderhaus oder das Landauerkloster genannt, für dessen „allen Heiligen“ geweihte Kapelle Dürer im Auftrage Landauers das Bild gemalt hat. Die in späterer Zeit aufgekommene Bezeichnung „Anbetung der hl. Dreifaltigkeit“ ist demnach nicht ganz richtig, da das Bild nach Dürers Absicht eine Versammlung aller Heiligen darstellen sollte. Unten auf der Erde hat Dürer sich selbst dargestellt. Die Tafel in seiner Hand trägt die Inschrift: Albertus Durer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511. In der Ecke das Monogramm. Zu diesem Bilde hat Dürer den Rahmen selbst gezeichnet, dessen erster Entwurf noch in rein italienischer Form sich im Museum von Chantilly befindet. Die figürlichen Darstellungen des Rahmens stehen mit dem Inhalt des Gemäldes in engem Zusammenhang. Oben thront Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes, wozu rechts und links zwei Engel die Posaunen des jüngsten Gerichts blasen, und in dem Friese darunter werden die Seligen und Verdammten durch Engel und Teufel voneinander geschieden. Für die Verdammten tut sich rechts der Höllenrachen auf, während den Seligen links die himmlische Sonne winkt. In der Predella des Altars befindet sich auf einem Mittelschild die Inschrift: „Mathes Landauer hat entlich volbracht das gotteshaus der tzwelf bruder samt der stiftung und dieser thafell nach xps gepurd MCCCCCXI jor.“ — Im Jahre 1585 kaufte Kaiser Rudolf II. das Bild von der „Stiftung des Zwölfbrüderhauses“ für 700 Gulden. Es wurde nach Prag gebracht, kam aber bald in die geistliche Schatzkammer in Wien und von da 1780 in das Belvedere. Der Rahmen blieb in Nürnberg zurück, wurde dort später von dem Architekten Heideloff, der den Fries entfernte und durch Maßwerk ersetzte, willkürlich restauriert und befindet sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Die von Heideloff entfernten Teile wurden jedoch in seinem Nachlaß vorgefunden. Mit ihrer Hilfe hat Bildhauer Geiger für die Kopie des Bildes im Germanischen Museum in Nürnberg einen neuen

Rahmen angefertigt, der auch die ursprüngliche Bemalung und Vergoldung erhalten hat (s. S. 48).

S. 50 u. 51. Seit der Zeit Kaiser Sigismunds wurde in der Spitalkirche in Nürnberg der Krönungsornat der römischen Kaiser deutscher Nation aufbewahrt, der mit vielen Reliquien versehen war. Alljährlich einmal, an einigen Tagen nach Ostern, wurde er auf einem Gerüst, dem sogenannten „Heiltumsstuhl", auf dem Markte vor dem Schopperschen Hause öffentlich zur Verehrung ausgestellt. Während der Nacht verblieb er in einer Kammer des genannten Hauses. Für diese Heiltumskammer bestellte der Rat von Nürnberg 1510 bei Dürer die beiden Bildnisse Karls des Großen und Sigismunds. Ersteren stellte Dürer in dem Krönungsornat dar, nachdem er genaue, noch erhaltene Zeichnungen nach dessen einzelnen Teilen gemacht hatte. Im Jahre 1512 erhielt Dürer für diese Bilder eine Bezahlung von 85 Gulden, 1 Pfund neuen Pfennigen und 10 Schillingen.

S. 52 links. Bezeichnet rechts oben mit der Jahreszahl 1512 und dem Monogramm darunter. — S. 52 rechts. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1514 und dem Monogramm.

S. 54. Beide Bildchen, in Wasserfarbe oder dünner Leimfarbe auf feiner Leinwand gemalt, stellen denselben Knabenkopf von der rechten und linken Seite dar. Eines ist mit dem Monogramm bezeichnet. Da die Technik und Ausführung dieselbe ist wie die der von 1516 datierten Apostelbilder S. 53, ist eine gleiche Entstehungszeit anzunehmen.

S. 55 links. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1516 und dem Monogramm. — S. 55 rechts. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1516 und dem Monogramm.

S. 56. Das Bildnis von Dürers Lehrmeister trägt rechts oben die Inschrift: „Das hat albrecht durer abconterfet noch seine Lermeister michel wolgemut im jor 1516 vnd er was 82 jor vnd hat gelebt pis das man zelet 1519 jor Do ist er ferschieden an sant endres Dag frv ee dy sun awff gyng." Unten die Jahreszahl 1516 und das Monogramm. Der Sankt-Andreas-Tag ist der 30. November. Wie deutlich zu erkennen ist, hat Dürer den zweiten Teil der Inschrift erst später, vermutlich bald nach dem Tode Wohlgemuts hinzugefügt. Das Bild ist stark übermalt. Die von Frizzoni und Thausing bezweifelte Echtheit wird durch die Inschrift mit ihren verschiedenartigen Schriftzügen bezeugt.

S. 58. Bezeichnet links unten mit der Jahreszahl 1518 und dem Monogramm.

S. 59. Der Kaiser hält in der Linken einen aufgebrochenen Granatapfel, das Symbol der Auferstehung. Von Dürer nach der Kohlenzeichnung in der Albertina in Wien gemalt, die er laut eigenhändiger Aufschrift „zu Augsburg hat oben auf der Pfalz in seinem (des Kaisers) kleinen Stüble, da man zählt 1518 am Montag nach Johannes dem Täufer" angefertigt.

S. 60. Das in Wasserfarben auf Leinwand gemalte Bildnis des Kaisers Maximilian im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg hat bisher als eine Kopie des Wiener Bildes gegolten. Nach Stegmann (Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 1901, S. 132 ff.) hat eine im Jahre 1900 vorgenommene Restauration des stark übermalt gewesenen Nürnberger Bildes ergeben, daß auch dieses als eine eigenhändige Arbeit Dürers anzusehen ist.

S. 61. Daß der Dargestellte Hans Imhoff der Aeltere (1461—1522) sei, der Dürer während seiner Reise in den Niederlanden aus finanzieller Verlegenheit geholfen, ist eine Vermutung Thausings, die sich auf die Aehnlichkeit mit einem späteren, laut Inschrift Imhoff darstellenden Kupferstich stützt. Danach müßte das Bildnis erst nach Dürers Rückkehr, in der zweiten Hälfte des Jahres 1521 gemalt sein. In der ganzen Auffassung und malerischen Behandlung zeigt sich ein enger Zusammenhang mit dem Bildnis S. 63.

S. 62. Im „Tagebuch der niederländischen Reise" (Ausgabe von Leitschuh, Leipzig 1884, S. 76) hat Dürer folgendes verzeichnet: „Ich hab ein Hieronymus mit Fleiß gemahlt von Oelfarben und geschenkt dem Ruderigo von Portugal." Dieser Portugiese Roderigo Fernandez, der später portugiesischer Faktor, d. h. Konsul, in Antwerpen wurde, hatte sich Dürers bei seinem dortigen Aufenthalte äußerst freundlich angenommen, und der Künstler wollte sich durch Geschenk eines Bildes erkenntlich zeigen. Dieses Bild ist durch

Karl Justi im Nationalmuseum in Lissabon entdeckt worden (s. Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1888, S. 149). Es ist durch Ruy Fernandez de Almeida, den Gesandten des Königs Johann III. (1521—1554), nach Portugal gebracht worden, und aus dem Besitz seiner Nachkommen hat es die portugiesische Regierung erworben. Durch den Umstand, daß sich das Brett, auf das das Bild gemalt ist, in der Mitte gespalten hat, macht es einen ungünstigen Eindruck. Außer der Jahreszahl 1521 trägt das Bild auch das Monogramm Dürers. Daß Dürer in der Tat ein derartiges Bild gemalt hat, wird auch durch mehrere Studienzeichnungen in der Albertina in Wien bezeugt. Als Modell für den Kopf des Hieronymus hat ihm der Kopf eines 93jährigen Greises gedient, den er nach der Inschrift 1521 in Antwerpen gezeichnet hat (s. die Einleitung S. XXX). Vgl. Anton Weber in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XII (1901), S. 17 ff.

S. 63. Bezeichnet oben in der Mitte mit der Jahreszahl 1521 und dem Monogramm.

S. 64. Das sehr seltene, von Caspar Dooms 1659 ausgeführte Schabkunstblatt gibt ein Gemälde von Dürer wieder, das sich in dem genannten Jahre noch in Mainz befunden haben muß, wie sich aus der Widmung des Stechers an den damaligen Erzbischof und die Mitglieder des Domkapitels, die übrigens keine Beziehung auf den Urheber des Bildes enthält, schließen läßt. Es ist wahrscheinlich für Dürers Gönner, den Kardinal Albrecht von Brandenburg, gemalt worden. Deshalb sieht man auch oben die Wappen des Erzbistums Mainz. Beglaubigt wird das Bild durch eine Zeichnung Dürers von 1522 in der Kunsthalle in Bremen, die den Schmerzensmann allein in derselben Stellung, ohne den Schergen, zeigt.

S. 65. Jacob Muffel, Ratsherr und Septemvir, 1514 auch Bürgermeister von Nürnberg, starb noch in demselben Jahr, in dem ihn der mit ihm befreundete Dürer porträtiert hat. Das Bild, das sich bis 1867 in der Sammlung Schönborn in Pommersfelden befand, wurde für das Berliner Museum 1883 in Paris aus der Sammlung Narischkine erworben. Ursprünglich auf Holz gemalt, ist es 1870 auf Leinwand übertragen worden. Es trägt links oben die Inschrift: Actatis . suae . anno . LV . Salutis . vero . MDXXVI und das Monogramm, darüber: Effigies Jacobi Muffel.

S. 66. Hans Kleberger, der, vermutlich auf Wunsch des Bestellers, „auf antike Weise als Büste in einer runden grauen Einfassung auf grünem Marmorgrunde“ gemalt ist, heiratete zwei Jahre nach der Entstehung seines Bildnisses die Lieblingstochter Pirkheimers, Felicitas, verließ sie aber schon nach wenigen Tagen. Er ließ sich später in Lyon nieder, wo er sich einen geachteten Namen erwarb und 1546 starb. Wegen seiner Wohltätigkeit wurde ihm nach seinem Tode eine hölzerne Bildsäule errichtet, die noch vorhanden ist.

S. 67. In der linken Hand hält der Dargestellte einen Brief mit der Aufschrift: „Dem pernh ... zw ......“ Daß wir in ihm den bekannten niederländischen Maler Bernhard (Bernaert oder Barend) van Orley, der seit 1515 in Brüssel tätig war und später dort Hofmaler der Statthalterin Margarete von Parma wurde, vor uns haben, hat zuerst Charles Ephrussi, Albert Dürer et ses dessins (Paris 1882, S. 275—278), erkannt. Vgl. ferner K. Woermann im Repertorium f. Kunstwissenschaft VII (1884), S. 446—449, und VIII (1885), S. 436—438.

S. 68 links. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1520 und dem Monogramm. — S. 68 rechts. Wohl nur die Kopie eines verschollenen Originals. Eine etwas abweichende Wiederholung befindet sich im Besitz des Grafen Törring in München, „vielleicht von Hans von Kulmbach“, wie im Katalog des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin, das eine alte Kopie des Törringschen Bildes besitzt, vermutet wird. Letzteres trägt die Jahreszahl 1520.

S. 69. Hieronymus Holzschuher (1469—1529), ein mit Dürer befreundeter Nürnberger Ratsherr, wurde 1500 jüngerer, 1509 älterer Bürgermeister und 1514 Septemvir. Das Bild, das 1884 von den Nachkommen des Dargestellten, der Familie der Freiherren von Holzschuher, für das Berliner Museum erworben wurde, befindet sich noch in seinem ursprünglichen Rahmen und ist mit einem Schiebedeckel versehen, auf dem die ver-

einigten Wappen der Familien Holzschuher und Münzer und die Jahreszahl MDXXVI gemalt sind. Die Inschrift auf dem Bilde links oben lautet: HIERONIMo HOLTZCHUER. ANNO . DO̅N̅I̅ . 1526 . ETATIS . SUE . 57. Das Monogramm befindet sich auf dem Grunde rechts.

S. 70. Bezeichnet mit der Jahreszahl 1526 und dem Monogramm.

S. 71—73. In dem Doppelbilde der „vier Apostel", wie die Gemälde kurzweg genannt werden, obwohl nur drei Apostel und ein Evangelist darauf dargestellt sind, glaubte Dürer selbst etwas ganz Besonderes geleistet zu haben, und er übersandte es deshalb als Vermächtnis für seine Vaterstadt im Herbst 1526 an den Rat von Nürnberg. Dieser nahm das Vermächtnis dankbar an, erklärte sich aber „erbötig, ihm dafür zu bezahlen, was er daran verdient habe". Da Dürer keinen Preis angeben wollte, machte ihm der Rat ein Geschenk von 100, seiner Frau von 12 und seinem Diener von 2 Gulden rheinisch. Dürer hatte beide Tafeln mit ausführlichen, für seine religiöse Ueberzeugung und seine Stellung zur Reformation charakteristischen Bibelstellen aus den Episteln des Petrus, Paulus und Johannis und dem Evangelium des Marcus versehen, in denen er an die „weltlichen Regenten" seiner Zeit aus Gottes Wort eine Warnung richten wollte. (Den genauen Wortlaut s. bei Thausing, Dürer II^2 S. 281—282.) Als der Kurfürst Maximilian von Bayern sich im Jahre 1627 um die Bilder bei dem Rat von Nürnberg bewarb, gab sich dieser alle Mühe, um das Vermächtnis Dürers für seine Vaterstadt zu erhalten. Er ließ eine Kopie von Georg Gärtner anfertigen, die nach dem Urteile der besten Nürnberger Maler „nicht weit von dem Originale streiche", wies darauf hin, daß das Original schadhaft und darum die Kopie vorzuziehen sei, und machte schließlich auf die Unterschriften aufmerksam, die sicherlich das Mißfallen der Jesuiten in München erregen würden. Maximilian ließ sich aber dadurch nicht beirren; er ließ die Unterschriften abschneiden und schickte sie mit den Kopien nach Nürnberg zurück, wo sie sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum befinden. — Das Doppelbild wird auch „die vier Temperamente" genannt, weil man sie in den vier Männern verkörpert findet.

S. 74. Es läßt sich nicht feststellen, ob der Bart, wie Thausing glaubt, angebunden ist und es sich demnach etwa um einen Maskenscherz handeln würde, oder ob hier eine jener seltsamen Abnormitäten vorliegt, für die Dürer, wie wir wissen, ein lebhaftes Interesse hatte.

Anhang

S. 77 links. Thode hat im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XII (1891), S. 19 ff., das Bildnis des Kurfürsten Johann des Beständigen in Gotha für ein Werk aus der Frühzeit Dürers erklärt, in Uebereinstimmung mit C. Aldenhoven, dem früheren Direktor der Gothaer Galerie, und mit W. Bode. Bei dem völlig ruinierten Zustande des Bildes wird sich jedoch schwerlich ein endgültiges Urteil gewinnen lassen. — S. 77 rechts. Auch das „Bildnis eines Patriziers" in Frankfurt a. M. (aus dem Besitz des Freiherrn Georg von Holzhausen) ist von Thode (a. a. O. XIV [1893], S. 208 ff.) als ein Werk Dürers in Anspruch genommen worden. Dagegen hat sich F. Haack im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV (1891), S. 376 ff., für Hans Baldung Grien erklärt. In neuester Zeit sind jedoch einige mit dem Bilde verwandte Gemälde aufgefunden worden, die es als die Arbeit eines noch unbekannten Frankfurter Meisters unter dem Einflusse Dürers erscheinen lassen (s. Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, S. 92 und 93).

S. 78 links. Das Bild befindet sich in einem so völlig abgeriebenen Zustand, daß die Urheberschaft Dürers nicht mehr mit Sicherheit festzustellen ist. — S. 78 rechts. Die Madonna mit der Nelke ist von Thode (a. a. O. Bd. X [1889], S. 6 ff.) unter die Jugendwerke Dürers eingereiht worden. Im Museum hat das Bild von jeher den Namen Dürers getragen. Es scheint jedoch eher die Arbeit eines niederländischen Meisters zu sein. Vgl. auch Karl Justi in der Zeitschrift für christliche Kunst VI, S. 225 ff.

S. 79—82. Nachdem die unter dem Namen „die sieben Schmerzen der Maria" bekannte Bilderreihe, von der die „Flucht nach Aegypten" mit dem gefälschten Monogramm Dürers

bezeichnet ist, längere Zeit als eine Arbeit des Hans Leonhard Schäufelein gegolten und diese Ansicht auch von dem Katalog der Dresdner Galerie angenommen worden war, hat sie Woermann in der Ausgabe des Katalogs von 1899 wieder aufgegeben und sich dahin entschieden, daß „sie sicher der Schule, ja der Werkstatt Dürers, und zwar den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts" angehören. Dagegen hat Thode im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXII (1901), S. 90 ff., den Nachweis zu führen gesucht, daß auch diese Bilder zu den Jugendwerken Dürers gehören. An Thode schließt sich R. Bruck (Friedrich der Weise als Förderer der Kunst, Straßburg 1903, S. 153 ff.) an, der aus einer alten Beschreibung der Schloß- und Stiftskirche in Wittenberg ein Zeugnis beigebracht hat, daß sich in dieser Kirche sieben Bilder mit der Darstellung der sieben Schmerzen der Maria befunden haben. Er identifiziert sie mit den Bildern in Dresden und vermutet, daß sie von Dürer während seines Aufenthalts in Wittenberg (1494—1495) gemalt seien.

S. 82 links. Nach dem neuesten Katalog der Berliner Gemäldegalerie (5. Aufl. 1904) eine „Nachahmung vom Ende des 16. oder aus dem 17. Jahrhundert".

S. 83—85. Aus dem Umstande, daß auf den äußeren Flügeln (S. 85) die kursächsischen Wappen zu sehen sind, hat man den berechtigten Schluß gezogen, daß der Altar in Ober-St. Veit für den Kurfürsten Friedrich den Weisen gemalt worden ist. Dürer hat jedoch nur die Entwürfe geliefert, von denen noch mehrere vorhanden sind (im Museum in Basel für das Hauptbild mit der Aufschrift: Albertus Dürer 1502, im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. für die Flügelbilder), und die Ausführung Schülern überlassen, und zwar, wie jetzt nach Thausings Vorgang allgemein angenommen wird, zum größten Teil Hans Leonhard Schäufelein, der bis 1505 in Dürers Werkstatt tätig war.

S. 86 links. Auf dieses Bildnis hat Thode zuerst aufmerksam gemacht (im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen XIV [1893], S. 211). Er hat auch die Vermutung ausgesprochen und näher begründet, daß der Dargestellte der Kaiserliche Baumeister Johann Tschertte sei, der mit Dürer nahe befreundet war und dessen Wappen Dürer auch für den Holzschnitt gezeichnet hat (s. S. 320). Die Urheberschaft Dürers ist aber trotz des Monogramms in hohem Grade unwahrscheinlich. — S. 86 rechts. Auch das Bildnis eines jungen Mannes im Besitz des Großherzogs von Hessen ist als Werk Dürers noch nicht mit Sicherheit erwiesen. Nach Friedländers Urteil (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, 1901) steht es zwar den Bildnissen, die Dürer zwischen 1496 und 1500 ausführte, sehr nahe; er glaubt aber nicht, daß es ein Werk des Meisters sei. „Es fehlt die höhere Belebung und die Energie des Ausdrucks. Vielleicht haben wir eine alte Kopie vor uns." Der Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1904, wo das Bild zu sehen war, führt es als „fesselndes Werk aus früher Jugendzeit des Meisters" auf. Auch Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 114) verhält sich ablehnend gegen das Bild, das übrigens Friedrich II. von der Pfalz darstellen soll, den Dürer viermal porträtiert haben soll (Peltzer, Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz, 1905).

S. 87. Von J. Strzygowski (in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XII [1901], S. 235 ff.) für Dürer in Anspruch genommen. Das Bild spiegelt nach seiner Ansicht italienische Erinnerungen wider, ist aber unter Beihilfe von Schülern entstanden. Diese Zuweisung hat jedoch keine weitere Zustimmung gefunden.

S. 88. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1527. Es scheint, daß dieses grau in grau mit leichten Farbenandeutungen gemalte Bild die Kopie eines verloren gegangenen Originals von Dürer ist. Eine zweite Kopie besitzt die Dresdner Galerie, eine dritte die Galerie in Bergamo. Woermann (im Katalog der Dresdner Galerie) erklärt zwar das Exemplar bei Sir Frederick Cook als das beste unter den dreien, hält es aber auch nicht für eine eigenhändige Arbeit Dürers. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß es im Zusammenhang steht mit einem Passionszyklus, den Dürer in den zwanziger Jahren geplant hatte und zu dem sich bekanntlich eine Anzahl Entwürfe unter seinen Handzeichnungen finden.

S. 93 links. Der Stich des „Todes“, der nach der Gewohnheit der älteren Kunst als „wilder Mann“ dargestellt ist, ist zuerst von Bartsch in das Werk Dürers aufgenommen worden, obwohl das Blatt nicht durch Dürers Namenszeichen beglaubigt ist. Nach Thausing nicht von Dürer, nach R. v. Retberg (Dürers Kupferstiche und Holzschnitte, München 1871) „wahrscheinlich von oder nach einem älteren Meister“.

S. 95. Früher „Genoveva“ genannt, ist die Darstellung später richtig auf die Buße des heiligen Johannes Chrysostomus gedeutet worden. Zu dem in einer Höhle in der Wüste Lebenden hatte sich eine Königstochter verirrt, die er verführte. Nachdem er sie aus Reue über seine Tat von einem Felsen herabgestürzt, legte er sich die Buße auf, wie ein Tier nackt auf Händen und Füßen einherzukriechen. Die Königstochter wurde aber auf wunderbare Weise gerettet.

S. 100. Nach einer handschriftlichen Nürnberger Chronik ist eine derartige Mißgeburt eines Schweins wirklich in dem Dorfe Landsee zur Welt gekommen.

S. 102 rechts. Zum Unterschied von der „Nemesis“ oder „großen Fortuna“ (s. S. 109) wird das Blatt von den Sammlern „die kleine Fortuna“ oder „das kleine Glück“ genannt.

S. 104. Eine vollkommen befriedigende Deutung dieses Blattes, auch „die vier Hexen“ genannt, ist bisher noch nicht gefunden worden. Ebensowenig hat man die Bedeutung der Buchstaben O. G. H. an der von der Decke herabhängenden Kugel enträtseln können. Der Höllenschlund mit dem Teufel links und der Schädel mit dem Gebein auf dem Fußboden scheinen darauf hinzuweisen, daß vielleicht eine Allegorie auf die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit von dem Künstler beabsichtigt worden ist.

S. 105. Dieser gewöhnlich „der Traum des Podagristen“ oder „der Traum des Doktors“ benannte Stich hat sich bisher allen Versuchen überzeugender Deutung entzogen. Er scheint die Mahnung zu enthalten, daß der von Alter und Krankheit geplagte Ofenhocker trotz der Einflüsterungen des Teufels den Freuden der Liebe entsagen müsse, die vorn durch Venus und Amor personifiziert ist.

S. 106. Von Dürer in seinem Tagebuch (ed. Leitschuh S. 68) „ein Meerwunder“ genannt, ist die Darstellung seit Bartsch auf die Entführung der Amymone durch Triton gedeutet worden. Dagegen hat H. Dollmayr (im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XX, 1899) darin die Darstellung einer merowingischen Stammsage erkennen wollen, was K. Lange (in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XI [1900], S. 198 ff.) widerlegt hat. Nach Lange handelt es sich um die Darstellung einer jener seit dem 15. Jahrhundert zirkulierenden Geschichten, „wonach solche ‚Meerwunder‘ (d. h. nach damaligem Sprachgebrauch: Meerungeheuer) Frauen angefallen, mit sich ins Meer gezogen und dort entweder vergewaltigt oder gefressen hätten“.

S. 107. Früher „der Hahnrei“ oder „der große Satyr“ oder „die Eifersucht“ genannt, ist dieses Blatt von Sotzmann auf den in Dürers Tagebuch (ed. Leitschuh S. 57) erwähnten „Herkules“ bezogen worden. Mit dieser Bezeichnung kann aber auch der Holzschnitt S. 169 gemeint sein. Neuerdings hat man die Darstellung auf die Geschichte von Jupiter und Antiope gedeutet.

S. 109. „Die große Fortuna“ oder „das große Glück“ wird von Dürer selbst in seinem Tagebuch der niederländischen Reise (ed. Leitschuh S. 57) „Nemesis“ genannt und ist als solche auch durch Zaum und Zügel in ihrer Linken charakterisiert. — In der Datierung dieses und der übrigen früheren Kupferstiche Dürers herrschen unter den neueren Forschern Meinungsverschiedenheiten. Während Giehlow (in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ 1902, S. 25 ff.) die Entstehung des Stichs mit dem Schweizer Krieg von 1499 in Zusammenhang bringt und darum dieser Jahreszahl nähert, setzt Wölfflin (Die Kunst Albrecht Dürers S. 98) die Entstehung unmittelbar vor Adam und Eva vor 1504 an. Wir sind Wölfflin hierin wie in der Datierung der meisten frühen Kupferstiche gefolgt. Nach Wölfflin ist der Nachweis Händckes (Die Chronologie der Landschaften Dürers S. 12), daß die unten dargestellte Ortschaft Klausen in

Südtirol ist, als gelungen anzusehen, womit endgültig festgestellt ist, „daß keine Anspielung auf ein bestimmtes Ereignis vorliegt“.

S. 111. Auch hier ist der Tod als wilder Mann dargestellt, der ein junges Weib in der Tracht der Nürnberger Bräute an sich zu ziehen sucht.

S. 115. Die Legende von der Erscheinung des Hirsches mit einem Kruzifix zwischen den Hörnern wird gewöhnlich von dem heiligen Hubertus berichtet. Dürer bezeichnet das Blatt jedoch in seinem Tagebuch (ed. Leitschuh S. 57) als „Eustachius“, einen römischen Feldherrn, der durch die Erscheinung bekehrt wurde.

S. 118. Wölfflin (a. a. O. S. 83) nimmt eine frühere Entstehungszeit, etwa um 1500, an.

S. 119—126. Die 16 Blätter der Kleinen Passion sind in den Jahren 1507—1513 entstanden, zehn davon im Jahre 1512. Das 16., aus dem Rahmen der Darstellungen herausfallende Blatt, die „Heilung des Lahmen“ (S. 127), hat Dürer entweder hinzugefügt, um eine runde Zahl für die Gesamtausgabe zu gewinnen, oder in der Absicht, die Bilderreihe später fortzusetzen, was aber unterblieben ist. Nach neueren Forschungen handelt es sich in dem Kranken um einen Aussätzigen, der alle Zeichen seiner Krankheit in naturalistischer Wiedergabe an sich trägt (s. Zucker, A. Dürer, Halle 1900, S. 42).

S. 129 links. „Christus am Kreuz“, von Dürer selbst in seinem Tagebuch (ed. Leitschuh S. 57) „das Kreuz“ genannt.

S. 131 u. 132. Zwei mit der kalten Nadel gearbeitete Blätter. Auf S. 132 ist fälschlich B. 34 statt B. 43 gedruckt.

S. 135. „Der Ritter trotz Tod und Teufel“ oder nach Sandrarts Vorgang „der christliche Ritter“, von Dürer selbst (Tagebuch S. 68) kurzweg „Reuther“ (Reiter) genannt. Eine völlig einwandfreie Deutung dieses Stiches ist bis jetzt ebensowenig gelungen wie des Buchstabens S auf dem Schrifttäfelchen. Vgl. Paul Weber, Beiträge zu Dürers Weltanschauung; eine Studie über die drei Stiche Ritter, Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus (Straßburg 1900), und dazu die Rezension von Zucker im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII (1900), S. 484—488.

S. 137. Das Schweißtuch mit zwei Engeln wird von Dürer in seinem Tagebuch (S. 57) „Veronica“ genannt, obgleich nicht hier, sondern auf dem kleinen oberen Blättchen die heilige Veronika selbst mitdargestellt ist. Solche Schweißtücher hießen kurzweg Veronikatücher.

S. 138. Von Dürer (S. 57) „Hieronimus im gehaiß“ (Gehäus) genannt.

S. 139. Von Dürer (S. 57) „Melancholj“ genannt. Ueber die Deutung des Stichs vgl. Weber und Zucker (a. zu S. 135 a. O.) sowie Giehlow in den „Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ 1904.

S. 141. Mit diesen beiden Blättern hat Dürer eine Folge von Aposteln begonnen, denen er später jedoch nur noch drei (S. 156 und 157) hinzugefügt hat.

S. 143. Radierung auf einer Stahl- oder Eisenplatte.

S. 144 rechts. Der Schmerzensmann — wohl der erste Versuch der Radierung auf einer Stahl- oder Eisenplatte.

S. 145—147. Radierungen auf Stahl- oder Eisenplatten. „Die Entführung“ stellt wahrscheinlich eine mythologische Szene dar (nach Heller die Entführung der Proserpina durch Pluto). — Eine Deutung des Vorgangs S. 147 ist bisher nicht gelungen. Nach Thausing, der das Blatt um 1514 ansetzt, handelt es sich nur um Studien ohne Zusammenhang, die Dürer als ersten Versuch in der Eisenradierung auf die Platte geätzt hat.

S. 148. Radierung auf Stahl oder Eisen. — Die Kanone trägt das Nürnberger Stadtwappen.

S. 149. Das kleine Christkreuz — ein Niello, d. h. eine nicht für den Abdruck bestimmte Gravierung auf Metall, weshalb die Inschrift über dem Kreuze INRI auch verkehrt erscheint. Nach Dürers eignem Zeugnis (Brief an Spalatin von 1520) in Gold gestochen. Nach einem Briefe des Straßburger Baumeisters Daniel Specklin (1536—1589), der sich bei dem Abdrucke im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. befindet, hat Dürer die Gravierung für den Kaiser Maximilian ausgeführt, der sie in den Knopf seines Schwertes einfügen ließ, daher auch „Degenknopf Kaiser Maximilians“ genannt. Specklin hat dieses Schwert noch 1556 in der Rüstkammer in Wien gesehen. — Die beiden

andern Niellen, der heilige Hieronymus und das Paris-Urteil, sind durch nichts als Werke Dürers beglaubigt, daher aus seinem Werke auszuscheiden. Wir haben sie nur des Formats wegen auf dieser Seite mitabgebildet.

S. 152. Der heilige Antonius (der Einsiedler) — im Hintergrunde ist die Burg von Nürnberg von der Westseite dargestellt.

S. 153. Zum Unterschied von dem Bildnis S. 158 von den Sammlern „der kleine Kardinal" genannt. — Dürer hat den jugendlichen Erzbischof von Mainz, Albrecht von Brandenburg, während seiner Anwesenheit auf dem Reichstage in Augsburg 1518 porträtiert (Zeichnung in der Albertina in Wien) und danach im folgenden Jahre den Kupferstich im Auftrage des Erzbischofs ausgeführt. Für die Kupferplatte nebst 200 Abdrücken erhielt Dürer (nach seinem Briefe an Spalatin) „200 Gulden in Gold und 20 Ellen Damast zu einem Rocke".

S. 156 u. 157. S. die Bemerkung bei S. 141.

S. 158. Die Zeichnung zu diesem zweiten Bildnisse des Erzbischofs von Mainz (genannt „der große Kardinal") hat Dürer während des Reichstags in Nürnberg (1522 auf 1523) gemacht (jetzt im Louvre in Paris). Am 4. September 1523 richtete Dürer einen Brief an den Kardinal, worin er ihm die Absendung der Platte nebst 500 Abdrücken anzeigte.

Holzschnitte

S. 165. Von diesem ältesten nachweisbaren Holzschnitte Dürers hat sich der Holzstock in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel erhalten. Er trägt auf der Rückseite den Vermerk: Albrecht dürer von normergk. Die erste Verwendung hat der Holzschnitt als Titelbild der zweiten, 1492 in der Offizin von Nicolaus Keßler in Basel gedruckten Ausgabe der „Epistolae Sancti Hieronymi" gefunden. Damit ist zugleich Dürers Aufenthalt und Tätigkeit in Basel im Jahre 1492 erwiesen. Vgl. Daniel Burckhardt, Albrecht Dürers Aufenthalt in Basel 1492—1494 (München und Leipzig 1892).

S. 168. In der Unterschrift der Abbildung ist die Jahreszahl richtigzustellen in 1497.

S. 169. Die Darstellung hat bisher noch keine befriedigende Deutung erfahren. Aus der Aufschrift am oberen Rande „Ercules" geht nur so viel hervor, daß Dürer einen Vorgang aus der Geschichte des Herkules nach mittelalterlicher Auffassung dargestellt hat.

S. 171. In der Unterschrift ist fälschlich B. 192 statt B. 102 gedruckt worden.

S. 172—187. Die beiden ersten Ausgaben der „Offenbarung St. Johannis" erschienen 1498 mit deutschem und lateinischem Text ohne Titelbild. Das Titelbild wurde erst 1511 einer dritten Ausgabe mit lateinischem Text beigefügt.

S. 190 u. 191. Beide Blätter sind in der von Konrad Celtes veranstalteten Ausgabe der Werke der Nonne Hroswitha oder Roswitha enthalten (Opera Hrosvite illustris virginis et monialis germane gente Saxonica orte nuper a Conrado Celte inventa, Nürnberg 1501). Von Passavant und Thausing (a. a. O. I² S. 276) Dürer abgesprochen, von v. Retberg (Dürers Kupferstiche und Holzschnitte S. 25) für wert erklärt, „den echten Blättern nahegestellt zu werden". Neuerdings hat Giehlow in der Veröffentlichung der Dürer Society von 1900 die Autorschaft Dürers als sicher nachgewiesen.

S. 192 u. 193. Beide Blätter sind von Dürer für das Werk des gelehrten Humanisten und Dichters Konrad Celtes „Quatuor libri amorum", Nürnberg 1502, ausgeführt worden. Auf dem zweiten überreicht Celtes kniend dem thronenden Kaiser Maximilian sein Buch.

S. 194. Das Blatt, das links das Pirkheimersche, rechts das Rietersche Wappen zeigt, ist zwar nicht äußerlich durch das Namenszeichen, aber doch durch seinen stilistischen Zusammenhang mit den Blättern S. 192 und 193 als eine Arbeit Dürers beglaubigt.

S. 195. R. v. Retberg setzt die Entstehung des Blattes um 1507 an, vermutlich mit Rücksicht auf das denselben Vorgang darstellende Gemälde (S. 42). Doch ist mit Thausing nach der ganzen zeichnerischen Behandlung eine frühere Entstehungszeit des Holzschnitts anzunehmen.

S. 197. Der Heilige rechts ist nicht, wie Bartsch und nach ihm v. Retberg angeben, Hieronymus, sondern Onuphrius, was schon Thausing richtiggestellt hat.

S. 201—220. Die Holzschnittfolge des Marienlebens ist mit Ausnahme der beiden von 1510

datierten Blätter und des Titels in den Jahren 1504 und 1505 entstanden. Eine Gesamtausgabe in Buchform erschien 1511.

S. 223—225. Von Dürer selbst in seinem „Tagebuch der niederländischen Reise“ (S. 73) als die „sechs Knodn“ bezeichnet. Diese Bandverschlingungen, die wahrscheinlich durch ähnliche Muster auf alten italienischen Kupferstichen mit der rätselhaften Inschrift „Academia Leonardi Vinci“ angeregt worden sind, haben vermutlich als Vorlagen für Buch- und andre Verzierungen gedient (vgl. die Einleitung S. XXIII und Scherer, Die Ornamentik bei A. Dürer [Straßburg 1902]).

S. 248. Gehörte ursprünglich zur Kleinen Holzschnittpassion, ist aber später von Dürer, vermutlich weil es ihn aus irgendeinem Grunde nicht befriedigte, durch das Blatt auf S. 234 rechts ersetzt worden. Drucke sind sehr selten.

S. 250 links. Illustration eines fliegenden Blattes mit einem 56zeiligen, vielleicht von Dürer selbst verfaßten Texte in Versen, an dessen Schluß Dürers Namenszeichen steht.

S. 253. Der erste Druck der Großen Passion trägt keine Jahreszahl und ist vor 1511 erschienen. Die Blätter S. 255 und 257—262 sind bereits vor 1500 entstanden und auch ausgegeben worden.

S. 254. Die Darstellung zeigt das Ungewöhnliche, daß dreizehn Jünger um Christus versammelt sind. Dies läßt sich vielleicht daraus erklären, daß die Wein einschenkende Figur im Vordergrund links erst nachträglich eingefügt wurde (vgl. Scherer, Christliches Kunstblatt, Stuttgart 1904, S. 136 ff.).

S. 265. Christus am Kreuz — Illustration eines fliegenden Blattes — mit 90 Zeilen Text in Versen, unter dem Dürers Namenszeichen steht.

S. 268. Nach der Legende ist dem Papst Gregor dem Großen († 604) während einer Messe bei der Wandlung Christus mit den Wundmalen erschienen. Dürer hat ihn im Grabe stehend und von den Marterwerkzeugen umgeben dargestellt.

S. 274. Titelblatt zu einer lateinischen Uebersetzung Pirkheimers von Plutarchs Schrift „De vitanda Usura“ (Nürnberg 1513).

S. 276 u. 277. Zu der „Ehrenpforte“, dem „Großartigsten, was jemals für den Holzschnitt geschaffen wurde“ (Thausing), hat Dürer den Auftrag im Jahre 1512 erhalten. Den detaillierten Plan dazu hatte Kaiser Maximilians künstlerischer Berater, Johann Stabius, entworfen, der in der beigegebenen Erläuterung erklärt, „die Pforte der Ehren Kaiser Maximilians sei in der Gestalt vor ihm aufgerichtet, wie vor alten Zeiten die Arcus triumphales den römischen Kaisern in der Stadt Rom, deren etliche zerbrochen sind und etliche noch gesehen werden“. Dürer hat jedoch nur die Zeichnungen geliefert, deren erste Hälfte 1515 fertig war. Die Ausführung in Holzschnitt besorgte der Formschneider Hieronymus Andräe, der mit Dürers künstlerischen Absichten vertraut war. Aus diesem Grunde hat Dürer auch nicht, wie er es bei allen eigenhändigen Holzschnitten getan, sein Namenszeichen beigesetzt, sondern nur sein Wappen neben dem des Stabius und eines Unbekannten (s. S. 304). Das riesige Werk, das aus 92 noch vorhandenen Holzstöcken besteht, war übrigens nicht bestimmt, als ein Ganzes betrachtet zu werden. Jedes Blatt sollte vielmehr einzeln gesehen werden, worauf die minuziöse Ausführung in allen Teilen berechnet war. Ueber dem mittleren Bogen ist unter dem thronenden Maximilian sein Stammbaum dargestellt; rechts und links davon sieht man 102 Wappen von Ländern, die dem Kaiser untertan sind. Ueber den beiden kleineren Pforten sind auf 24 Feldern die Taten und Kriegszüge Maximilians geschildert. Auf den links und rechts den Abschluß bildenden Säulen und Pfeilern sind auf den Pfeilern die Verwandten Maximilians und auf den Säulen Darstellungen, die sich auf seine Tugenden und edeln Taten beziehen, zu sehen. Drei Felder sind für spätere Zusätze frei geblieben, aber niemals ausgefüllt worden, da der Tod des Kaisers dazwischentrat. Vollständige Exemplare der Ehrenpforte in den ersten Drucken sind sehr selten. Unsre Nachbildung ist nach dem Exemplar im Kgl. Kupferstichkabinett in Stuttgart ausgeführt worden. Die Frage über den Anteil, den Dürer an dem Werk hat, ist auch jetzt noch nicht gelöst. Vgl. neuerdings: Fischnaler (Zeitschrift des Ferdinandeum, Innsbruck

1902, S. 308 ff.) und Giehlow (Beiträge zur Kunstgeschichte, Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 91 ff.).

S. 309 u. 310. Die beiden Himmelskugeln hat Dürer im Auftrage des Johann Stabius und nach den Angaben des Astronomen Conrad Heinfogel gezeichnet. Auf dem Blatte der südlichen Himmelskugel befindet sich links oben das Wappen des Kardinals Matthäus Lang, Koadjutors von Salzburg, rechts oben in einem Kranze die an den Kardinal gerichtete Widmung; links unten sieht man die Wappen von Stabius, Heinfogel und Dürer unter der Inschrift: Joann . Stabius ordinauit — Conradus Heinfogel stellas posuit — Albertus Durer imaginibus circumscripsit, rechts unten von einem Wolkensaum umgeben das kaiserliche Privileg zum Schutze gegen Nachdruck. — Auf dem Blatte der nördlichen Himmelskugel sieht man in den Ecken die Halbfiguren von Astronomen, links oben: Aratus Cilix, rechts oben: Ptolemeus Aegyptius, links unten: M. Manlius Romanus, rechts unten: Azophi Arabus.

S. 312. Wird von Thausing (II, 125) zu den echten Arbeiten Dürers gezählt.

S. 313. Von diesem Blatt findet sich der erste Druck in dem 1517 in Nürnberg erschienenen Eichstetter Meßbuch, der zweite in dem Nürnberger Nachdruck der Lutherischen Bibel von 1524.

S. 316. Wird von Dodgson Hans Weiditz zugeschrieben.

S. 317. Das Wappen mit den drei Löwenköpfen hat Dürer, wie aus seinem Tagebuch hervorzugehen scheint, während seiner niederländischen Reise gezeichnet, für wen, ist noch nicht ermittelt worden. Bei dem Wappen des Lorenz Staiber erscheint Dürers Autorschaft fraglich.

S. 318. Nach Dürers eignem Zeugnis im Tagebuch der niederländischen Reise (S. 60) hat er das Wappen der in Antwerpen wohnhaften, in kaiserlichen Diensten stehenden Herren von Rogendorff oder Rogendorf, Wilhelm und Wolfgang, „groß auf ein Holz gerießen, das mans schneiden mag". Er hat also den Holzschnitt nicht selbst ausgeführt. Von dem Holzstock ist bis jetzt nur ein Abdruck aufgefunden worden, der sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, von dem leider aber an der unteren Ecke rechts ein beträchtliches Stück abgerissen ist. Dieses Unikum gibt unsre Reproduktion wieder.

S. 319. Titelblatt zur dritten Auflage des Nürnbergischen Gesetzbuchs „Reformacion der Stat Nüremberg". Von Thausing als eine Arbeit Dürers, von v. Retberg dagegen nur als eine Werkstattarbeit anerkannt.

S. 320. Für das Wappen des Stabius ist Dürers Autorschaft zwar durch keinerlei Zeugnis beglaubigt; dafür sprechen aber Dürers nahe Beziehungen zu Stabius und die stilistische Verwandtschaft mit den echten Wappenzeichnungen Dürers. Von diesem Wappen gibt es noch einen andern Druck, der sich von dem von uns wiedergegebenen dadurch unterscheidet, daß das Wappenschild zwei Ausschnitte hat, daß unten zu beiden Seiten des Schildes der Name Johann Stabius steht und das Ganze von einem Rahmen mit einer lateinischen Inschrift umgeben ist. Dafür fehlt der Lorbeerkranz oben links. Nach Thausing geht nur das Wappen mit dem Lorbeerkranze auf eine Zeichnung Dürers zurück. — Da das Wappen des Kaiserlichen Baumeisters Johann Tschertte, mit dem Dürer befreundet war (s. die Anmerkung zu S. 86), einen „Waldteufel" mit zwei gekoppelten Hunden zeigt und das Wort „tschert" ein böhmisches ist, das Teufel oder Satyr bedeutet, ist das Wappen ein sogenanntes „redendes". Tschertte war demnach böhmischer Herkunft. Wenn man das Wappen des Stabius Dürer nicht absprechen will, so hat doch zweifellos das Wappen des Tschertte mit Dürer selbst nichts zu tun.

S. 321. Ulrich Varnbühler, ein gelehrter Freund von Erasmus von Rotterdam und Pirkheimer, war auch ein Freund Dürers. Er war Kaiserlicher Rat und seit 1507 Protonotarius beim Reichskammergericht. Die durch einen weißen Streifen zum Teil verdeckte Inschrift auf dem Zettel rechts ist nach Thausing folgendermaßen zu lesen: Albertus Durer Noric(u)s hac imagine Vlrichum cognom(en)to Varnbuler, Ro. Caesarei Regiminis in Imperio a Secretis, simul (ar)chigrammateum, vt quem amet vnice, etiam posteritati (vul)t cognitum reddere, c(olere)que conatur.

S. 322—329. Eine Ergänzung zu der „Ehrenpforte Kaiser Maximilians“ sollte ein noch umfangreicheres Holzschnittwerk, „der Triumphzug Kaiser Maximilians“, bilden. Auch an diesem hat Dürer Anteil gehabt. Mit Sicherheit ist aber nur der aus 8 Blättern bestehende „Triumphwagen Kaiser Maximilians“ als sein Werk anzuerkennen, wie aus den verschiedenen Zeugnissen, den Briefen des Kaisers an Pirkheimer und der ausführlichen Inschrift Dürers auf dem letzten Blatte (S. 329) hervorgeht. Pirkheimer hatte den Plan entworfen und alle Einzelheiten nach dem Geschmack der Zeit mit einer solchen Fülle gelehrter Allegorien ausgestattet, daß selbst die Wagenräder sinnbildliche Bedeutung erhielten. Das Werk erschien in zwei Ausgaben, 1522 und 1523, mit deutschem und lateinischem Text von Pirkheimer, der darin die Bedeutung der allegorischen Figuren und ihre Beziehung auf Maximilian erklärt. Ueber den Anteil Dürers an den übrigen Teilen des Triumphzuges s. die Anmerkung zu S. 359—382.

S. 330. Obwohl Dürer selbst seinen Namen mit D schrieb und dies auch durch sein Monogramm bekräftigt hat, war daneben auch die Schreibart „Thürer“ geläufig. So wird er von Kaiser Maximilian in dessen Briefen (vgl. S. 329) genannt, und auf dem letzten Blatte des Triumphwagens findet sich dieselbe Schreibart in dem Zeugnis von Dürers Urheberschaft. Sein Wappen mit der geöffneten „Tür“ auf dem Dreiberg, das übrigens schon sein Vater geführt hat, ist demnach ein „redendes“.

S. 332. Für die lateinische Uebersetzung des Ptolemäus von Pirkheimer, die 1525 in Straßburg bei Johannes Grüninger erschien, von Dürer gezeichnet. Als Werk Dürers durch Johann Tschertte in zwei Briefen an Pirkheimer beglaubigt. Vgl. Thausing, Dürer II[2] S. 223.

S. 333—335. Aus Dürers Werk „Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern u. s. w.“. Die Darstellungen auf S. 333 sind in der Ausgabe von 1525, die auf S. 335 erst in der Ausgabe von 1538 enthalten, also vermutlich in Dürers Nachlaß gefunden worden. Die merkwürdige Säule S. 334 links bezieht sich auf den Bauernaufstand und ist wohl als eine Satire aufzufassen.

S. 337. Ein Flugblatt, das auf der Rückseite die Aufschrift trägt: In imaginem Eobani Hesse sui ab Alberto Durero huius aetatis Apelle graphice expressam etc. Später auch für eine Ausgabe von Hesses Dichtungen benutzt.

S. 338. Titelbild zu dem im Oktober 1527 erschienenen Buch: „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“.

S. 339 u. 340. In alten Verzeichnissen auf die Belagerung Wiens durch die Türken gedeutet, die jedoch erst 1529 stattgefunden hat. Wie Thausing annimmt, ist das Blatt wohl als eine „künstlerische Nebenfrucht“ der Studien entstanden, die Dürer bei Abfassung des zu S. 338 genannten Werkes gemacht hat.

Anhang

S. 343. Nicht von Dürer selbst gestochen, sondern nach seiner Zeichnung, vermutlich von einem Italiener. Nach Thausing (Dürer II[2] S. 80) eine aus verschiedenen Kupferstichen und Holzschnitten zusammengesetzte Fälschung von Egidius Sadeler.

S. 344 (P. 198). Ein Flugblatt, das 1496 mit einem Gedicht des friesischen Arztes Dr. Ulsen erschien. Die Wappen über den Schultern des Kranken sind die der Stadt Nürnberg, das zu seinen Füßen zeigt eine Sonne. Ueber dem Haupt des Kranken eine Sphäre mit dem Zodiakus. Das Blatt kommt auch koloriert vor, und zwar in den gleichen Farben, die die kolorierten Exemplare der Schedelschen Weltchronik aufweisen. Thausing spricht es wohl mit Recht Dürer ab.

S. 345 (P. 182). Wird von Schmidt (Rep. f. Kw. XVI, 305) dem Schäufelein zugeschrieben, was sich wohl kaum aufrechterhalten läßt. Dodgson (a. a. O. p. 268, 2) sieht darin eine Kopie nach einem Dürerschen Original. Die Gesamtdarstellung wie die Einzelheiten namentlich der Landschaft und des Gesichtes zeigen so stark die Formensprache des jungen Dürer, daß an einen andern Künstler nicht zu denken ist.

S. 346 u. 348. Beide Blätter, und zwar das Wappen des Florian Waldauff auf der Rückseite des andern sind zuerst in dem Buche „Revelationes Sanctae Brigittae“ (Nürnberg 1500 bei

Antoni Koburger) erschienen. Erst in der dritten Ausgabe des Buches von 1504 trägt das Blatt mit dem kaiserlichen Wappenschilde das Namenszeichen Dürers. Von Thausing (Dürer I² S. 276—277) Dürer mit Entschiedenheit abgesprochen.

S. 347. Trägt nach einem Brief des Niclas Kratzer an Dürer aus dem Jahr 1524 die Züge des kaiserlichen Historiographen Stabius. Wurde zuerst 1513 mit einem Lobgedicht auf St. Koloman veröffentlicht. Thausing hat das Blatt zuerst Dürer abgesprochen, Schmidt (Rep. f. Kw. XVI, 305) weist es Springinklee zu, welcher Ansicht sich auch Dodgson anschließt.

S. 349. Auf einem Exemplar in Dresden befindet sich noch die Inschrift: G. Bruder Conrad ei Mitbruder des Großen Karthaussen. Das Blatt hat wenig mit Dürer selbst zu tun und gehört einem Künstler wie Schäufelein an.

S. 350. Auf vereinzelten späteren Abdrücken findet sich das nachträglich eingefügte Monogramm Dürers. Nach Thausing eines der besten Blätter von Dürer. Dagegen spricht namentlich die dürftige Ornamentik, die bei Dürer in diesen Jahren viel reicher und lebendiger auftritt. Die Erklärung Dodgsons, daß das Blatt von Springinklee nach einem Entwurf Dürers auf den Holzstock gezeichnet worden sei, ist doch etwas gewunden. Mit mehr Recht kann man das ganze Blatt jenem zuschreiben.

S. 351. Ein Flugblatt mit einem Lobgedicht des Celtes auf den hl. Sebald. Unten die Wappen Schreyers und Celtes. Von Thausing in das Jahr 1496 gesetzt. Nach Dodgson von Dürer.

S. 353. Der untere Teil mit den Füßen ist erst später angesetzt worden. Ebenso sind Monogramm und Jahreszahl später hinzugefügt worden. Das Blatt rührt nicht von Dürer her.

S. 354. Trotz der Dürftigkeit der unteren Landschaft weist das Blatt so viel charakteristische Züge auf, daß es von Dodgson mit Recht Dürer zugeschrieben wird.

S. 355. Die Darstellung diente als Zier eines Ablaßzettels, der mit einem Texte von 32 Zeilen links unten und einem Texte von 24 Zeilen rechts unten versehen war. In einem zweiten Blatte war die Darstellung nach unten durch einen Zusatz von geringerer Hand vervollständigt. Von Bartsch unter die echten Blätter Dürers aufgenommen, aber als solches durch nichts beglaubigt.

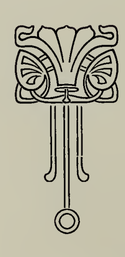
S. 356—358. Blätter zu dem von Maximilian geplanten Werk des „Freydal". Von 255 vorhandenen und im Jahr 1515 vollendeten Miniaturen wurden nur 5 in Holz geschnitten. Diese schreibt Dodgson (a. a. O. p. 328—330) alle Dürer zu. Man wird ihm in dieser Hypothese nicht folgen können und die Blätter mit mehr Recht einem Künstler wie Burgkmair zuschreiben.

S. 359—382. „Der Triumphzug Kaiser Maximilians" war der zweite Teil des großen, von dem Kaiser zur Verherrlichung seiner Person bestellten Holzschnittwerks, dessen ersten Teil die „Ehrenpforte" bildete. Den Mittelpunkt des Triumphzuges nahm der Triumphwagen ein, der ebenfalls von Dürer entworfen und durch Beisetzung seines Namens als sein Werk anerkannt worden ist (S. 322—329). Ueber seine Beteiligung an dem eigentlichen Triumphzug ist jedoch bis jetzt noch keine Klarheit gewonnen worden. Während Bartsch den ganzen Triumphzug Hans Burgkmair zuschreibt, der unzweifelhaft auch den größten Anteil daran hat, hat Thausing (in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission Bd. XIII S. 351 ff. und in seinem Dürer Bd. II² S. 138) die Blätter, die wir reproduziert haben, für Dürer in Anspruch genommen. Etwas abweichend von Thausing hat Schestag (im Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. I, 1883) den Anteil Dürers festzustellen gesucht.

Chronologisches Verzeichnis der Werke

H. = Holzschnitt, K. = Kupferstich; die Gemälde tragen keinen Zusatz

Werke, deren Entstehungszeit unbestimmbar:



Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde

Systematisches Verzeichnis der Werke

I. Darstellungen religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Heilige
II. Bildnisse — III. Mythologie, Allegorie, Profangeschichte, Bilder aus dem Volksleben
IV. Wappen und Bücherzeichen — V. Verschiedenes

Seite

I. Darstellungen religiösen Inhalts

1. Altes Testament

2. Neues Testament



Guß-Medaille von 1508
Im Kgl. Münzkabinett zu Berlin

Liste zum Auffinden der Nummern bei Bartsch und Passavant

A. Kupferstiche

B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite
1	113	31	129	47	157	63	95	79	110	95	100
2	112	32	144	48	141	64	137	80	98	96	116
3–17	119–126	33	140	49	157	65	149	81	—	97	117
18	127	34	110	50	141	66	128	82	99	98	135
19	143	35	136	51	155	67	128	83	97	99	148
20	119	36	151	52	155	68	114	84	97	100	133
21	134	37	154	53	130	69	114	85	98	101	111
22	144	38	154	54	130	70	147	86	99	102	153
23	149	39	151	55	103	71	106	87	108	103	158
24	129	40	140	56	103	72	146	88	93	104	159
25	137	41	136	57	115	73	107	89	150	105	161
26	145	42	118	58	152	74	139	90	142	106	160
27	—	43	132	59	131	75	104	91	142	107	162
28	94	44	91	60	138	76	105	92	93		
29	108	45	343	61	96	77	109	93	92		
30	102	46	156	62	149	78	102	94	101		

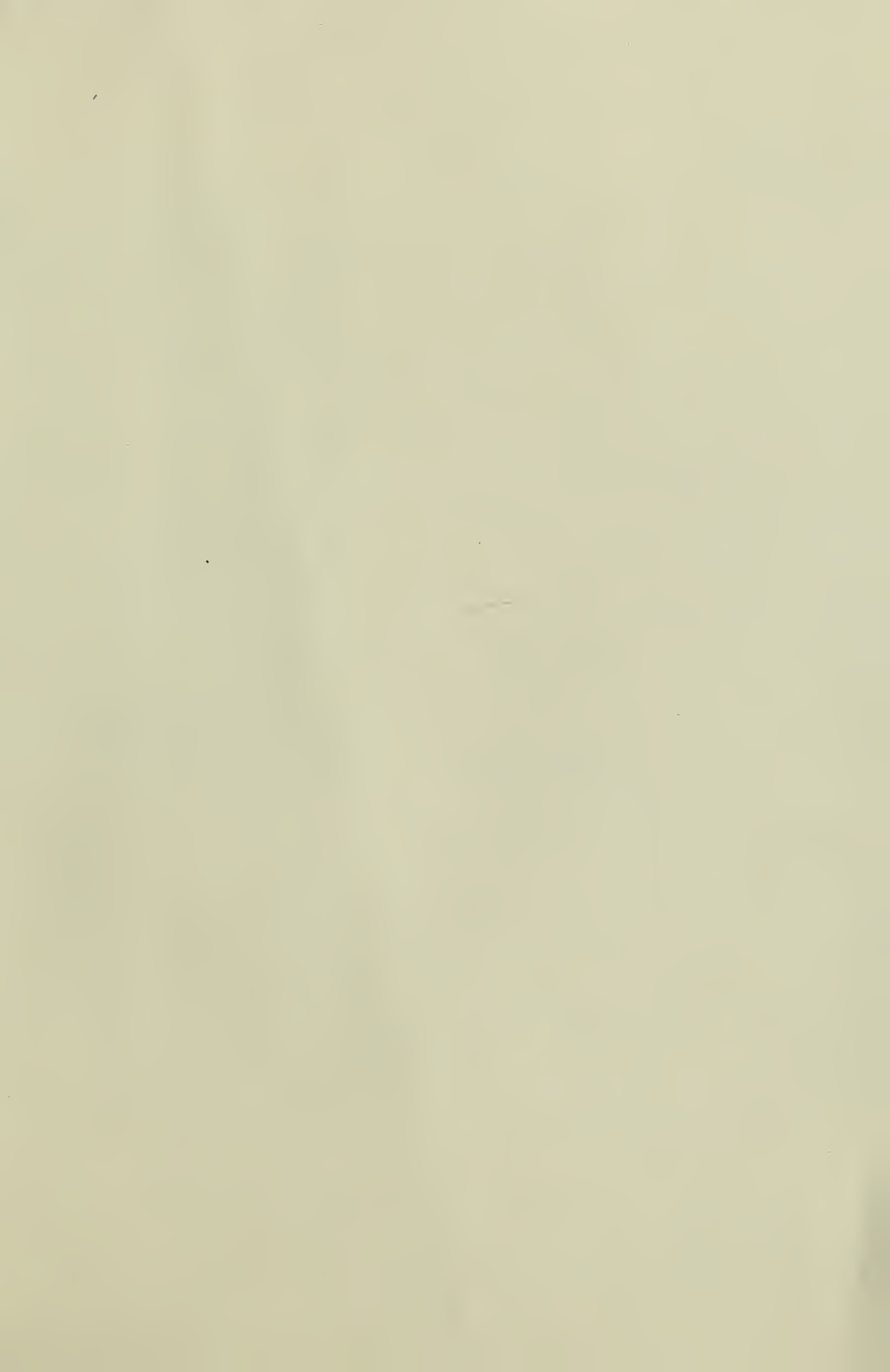
B. Holzschnitte

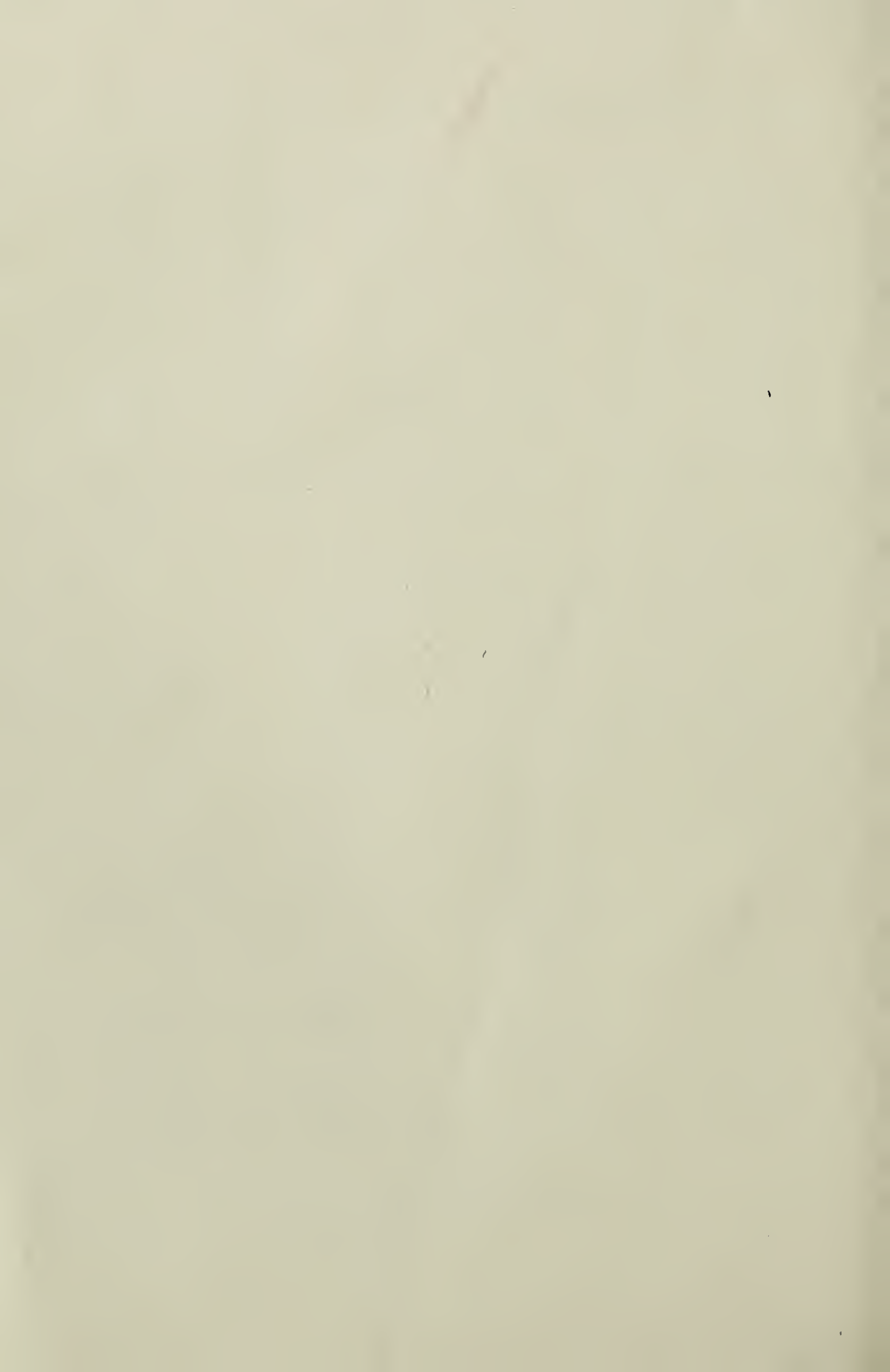
B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite	B.	Seite
1	265	107	198	132	250	166	320
2	168	108	227	133	250	167	317
3	266	109	—	134–135	—	168	—
4—15	253—264	110	196	136	275	169	317
16—52	229—247	111	221	137	339–340	170	320
53	331	112	197	138	276–308	App. 20	351
54	248	113	273	139	322–329	21	350
55	265	114	269	140-145	223–225	36	356
56	313	115	—	146	333	41	352
57	—	116	311	147	333	45	312
58	355	117	195	148	335	52	194
59	200	118	226	149	335		
60–75	172—187	119	249	150	—		
76—95	201—220	120	167	151	310		
96	267	121	189	152	309		
97	271	122	270	153	316		
98	336	123	268	154	315		
99	222	124	—	155	321		
100	199	125	251	156–157	—		
101	314	126	252	158	346, 348		
102	171	127	169	159	228		
103	272	128	166	160	330		
104	188	129	—	161	—		
105	353	130	192	162	319		
106	347	131	170	163–165	—		

P.	Seite
177	354
180	349
202	332
205	274
210	338
217	193
218	337
277 b.	190
288	356
290	357
291	357

Nicht bei **B.** und **P.**

Seite 165 191 318 334 344 345 358 359—382












KLASSIKER
DER KUNST
IV
DÜRER
DEUTSCHE
VERLAGS
ANSTALT
STUTTGART

